Г. ВИНОКУР

КРИТИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

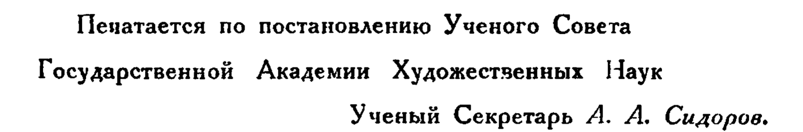
ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК
МОСКВА — 1927



Г. ВИНОКУР

КРИТИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК
МОСКВА — 1927



Печатается по постановлению Ученого Совета
Государственной Академии Художественных Наук

Ученый Секретарь *А. А. Сидоров.*

6 мая, 1927 г.

Главлит 85369 Зак. № 740 Тираж 3.000

«Интернациональная» (39-я) типография «Мосполиграф», Путинковский пер., д. 3,

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга составилась из доклада, прочитанного мною в феврале 1925 г. в пленарном заседании литературной секции Г.А.Х.Н. и в конце того же года переработанного и значительно дополненного мною для печати, под заголовком „Русская филология и русские поэты“. По причинам от меня независящим, опубликование этой книжки задержалось на полтора года, но при нынешнем последнем ее пересмотре переменить мне в ней не пришлось почти ничего и я ограничился только несколькими мелкими дополнениями. Что касается самого содержания этой работы, то меня интересовали в ней преимущественно методологические вопросы. Однако изложение свое я строил применительно к практической проблеме, стоящей перед ученым издателем художественного текста. В силу этого предлагаемая работа ни в какой степени не претендует быть исчерпывающим философским ответом на поставленную в заглавии тему. Поэтому же, в пределах возможного, я не скупился на иллюстрации, которые помимо всего мне были нужны и как матерьял для интерпретации основных понятий.

Мой доклад вызвал некоторые характерные возражения, о которых я хотел бы предварить читателя в нескольких словах. Одно из таких возражений было построено на мысли, что методология филологической работы над текстом практически не нужна и бесполезна, так как если и встречаются в такой работе затруднения, то они решаются „просто“ на основании „здравого смы-

сла“. Не стану повторять традиционные аргументы против этого популярного критерия, но касательно бесполезности методологии замечу следующее: пусть и в самом деле в практической работе филолог не справляется с методологическими выводами и проблемами, значит ли это, что он существенно свободен от указаний методологии? Практически ученый решает свои эмпирические задачи без справки в учебнике логики относительно того, что такое силлогизм. Логика не перестает однако от этого быть основанием всякого научного знания. У филологической критики текста есть своя логика.

Второе возражение еще более характерно. Смысл его можно передать приблизительно так: одно дело рассуждать, другое дело — читать рукописи. Это-то бесспорно. Но странным образом защитники этого тезиса не догадываются, что ему можно придать и обратную силу: одно дело—читать рукописи, другое дело — рассуждать. Нынешняя усталость от неумеренного злоупотребления так наз. „методологическими вопросами“ и в самом деле достойна сочувствия. Но отсюда следует только, что и здесь пора применить принцип разделения труда. Если же к указанному тезису добавляются также указания, что методология „все равно“ не может охватить всю область конкретных фактов и наблюдений, то с этим уже никак конечно согласиться нельзя: одно дело эмпирические недостатки данной методологической работы—совершенства нет на земле—,другое дело сама методология как идеал знания.

Меня упрекали также в полемическом тоне моей работы. От полемики как средства литературного я не считал нужным отказываться сознательно. Что же до остального, то этот упрек на мой взгляд основан на недоразумении. Внешнее впечатление полемического „задора“ всего вероятнее создалось вследствие того, что

мною часто упоминаются имена двух видных представителей современного пушкиноведения: М. Л. Гофмана и Б. В. Томашевского. Не моя вина, если в наше время нельзя в ученой работе говорить о тексте Пушкина, откуда я черпаю большую часть своих иллюстраций, без того, чтобы не были упомянуты оба эти имени. К тому же как раз эти исследователи выступали с методологическим обоснованием своей практической работы. По отношению ко второму из названных лиц упрек в полемическом тоне и вовсе безоснователен. Внимательный читатель без труда заметит, что при всем различии наших общих взглядов и устремлений, я сплошь да рядом только по своему излагаю то же самое, что предполагаю за формулировками Томашевского, но с большей на мой взгляд последовательностью и логической точностью.

Г. Винокур

Москва, 24-го января 1927 г.

I. ВСТУПЛЕНИЕ

Известный русский ученый Евгений Аничков, внимательно изучив в 1913 году вопрос о тексте лермонтовского Демона, пришел в результате своих занятий к выводу, что филологические знания в России, поскольку они выражаются в правильном издании художественных текстов, находятся в состоянии „неутешительном“ [1]. Этот прискорбный вывод можно было бы без особых натяжек расширить и в сторону иных задач филологии. Но даже и в таком специальном применении вывод этот стоит того, чтобы не пройти мимо него равнодушным. Я не буду здесь указывать на очевидную для всякого огромную ответственность тех, кто призваны дать читателю подлинный текст отечественного писателя. Равным образом, я не стану здесь останавливаться на не менее очевидном факте, что бесспорное большинство русских писателей, в особенности—поэты, по сю пору вполне удовлетворительно не изданы. Но если даже никто не решится утверждать, что русская филология остается бездеятельной и не добилась успехов в области критики текста, то и при этом условии все же совершенно необходимой кажется мне попытка осмыслить принципиальное значение тех задач, с которыми связана работа над правильным, критическим изданием художественного текста. Такая попытка научной рефлексии на задачи филологи-

---

[1]) Е. Аничков. Методологические замечания о тексте Демона.—Известия II Отд. Акад. Наук, 1913, кн. III, стр. 344.

ческой критики текста и на методы, которыми задачи эти решаются, представляется мне особенно важной в наше время, характеризующееся несомненным оживлением интересов к данного рода проблемам. С 1909 года начали выходить новые критические издания русских поэтов в серии: Академическая Библиотека Руссских Писателей (Кольцов, Лермонтов, Грибоедов, Баратынский). Иные из этих изданий породили обширную литературу, заново, иногда при этом в очень резкой постановке, выдвинувшую ряд насущных текстологических вопросов. Перед началом войны было сделано несколько попыток дать образцовые, читательского типа, издания некоторых избранных писателей (С. Аксаков, Никитин и незаконченный Гоголь в издании „Деятеля“, Гоголь в издании „Брокгауз и Ефрон“ и др.). В самое последнее время, в связи с различными пореволюционными архивными находками, возник сложный вопрос о тексте Достоевского, Л. Толстого. В то же время беспрерывно продолжаются поиски и новые работы в области пушкинского текста, привлекающего внимание наших лучших филологов и служащего до сих пор предметом неслабнущего, постоянного интереса. Интерес этот, правда, иногда есть следствие не столько научной пытливости, сколько той своеобразной „моды“, которая не первый уже год, восходя если не ошибаюсь к традиции П. Ефремова, проявляется в суетных поисках все новых чтений и поправок, в неоправданной погоне за „открытиями“ и т. п. Но именно в связи с успешным и всесторонним изучением источников пушкинского текста, естественно породившим стремление придать этому последнему окончательный, как говорят иные—„канонический“ вид, возникли и такие работы, в которых наряду с практическими и методическими вопросами ставятся также некоторые вопросы методологического порядка. Вопросы методологи-

ческие и принципиальные, как следует из до сих пор сказанного, являются направляющими и для последующего изложения, которое будет пользоваться частными проблемами из области текстологической практики все в тех же общих интересах. Для начала поэтому мы и обратимся к указанным методологическим попыткам деятелей нашего пушкиноведения, чтобы в свете их теоретических построений отчетливее увидеть и разглядеть нашу собственную проблему.

II. ВОЛЯ АВТОРА И ПРОБЛЕМА ВЫБОРА

Естественно начинать с установления предмета той научной деятельности, методологические основания которой надлежит отыскать. В данном случае к этому вынуждают не только сами по себе методологические требования, но также и ярко выраженный практический характер того вида научной деятельности, который мы именуем критикой текста. Внешне, правда, вопрос этот особых затруднений как будто не вызывает. Какова в самом деле задача филолога, редактирующего издание художественного произведения? Ответ: напечатать правильный текст. Но наш вопрос о задачах филологической критики только тогда и начинается, когда мы спрашиваем: а что же такое этот правильный текст? Как вообще, в каких условиях, может идти речь о правильном и неправильном в применении к поэтическому, художественному тексту? Об этом стоит подумать: почему возникает самая потребность различать какой-то особый, пусть это будет „правильный“ в кавычках, текст, среди прочих „неправильных“? Как возникает и чем обусловлена здесь самая проблема выбора? Может показаться, что и этот вопрос не связан с особыми затруднениями: тем не менее они есть,—иначе поэтический текст не имел бы своей истории. Ведь если мы скажем, что эта проблема выбора возникает в силу наличности одних хотя бы авторских вариантов, то дает ли нам еще это указание право уже заранее предполагать, что какие-то из этих вариантов нужно будет отнести в категорию „неправильных“? Не-

посредственно такое право нигде решительно не может быть усмотрено. Неуязвим с этой точки зрения Б. В. Томашевский, когда говорит, что „каждое обращение поэта к поэтической форме есть безусловно поэтический факт, засвидетельствованный поэтическим документом“ [1]). С точки зрения свободной читательской оценки, можно было бы разумеется сказать, что стихи:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам,—

лучше, нежели их первоначальный вариант:

Кружусь ли я в толпе мятежной,
Вкушаю ль сладостный покой,
Но мысль о смерти неизбежной
Везде близка, всегда со мной.

Окончательная редакция несомненно лучше, и это можно доказывать. Но если только согласиться, что никто пока не дал нам права ставить знак равенства между „лучшим“ и „правильным“, то остается еще раз спросить: где же основания, в силу которых следует предпочесть вторую редакцию первой? Скажут: но ведь Пушкин „сам“ зачеркнул первую редакцию! Томашевский однако резонно на это ответит: а разве Гоголь не сжег Мертвые Души? Формально таким образом позиция Томашевского, повторяю, остается неуязвимой. Значит ли это однако, что прав он и в конечных своих выводах, которые состоят в том, что научная постановка вопроса о выборе в данном применении вообще невозможна, и что „канонического“ текста, которого ищет редактор,

[1]) Б. Томашевский. Новое о Пушкине.—Литературная Мысль I, 1923, стр. 172.

нет и не может быть? И не может ли оказаться, в результате соответствующего анализа возникших перед нами понятий, что в каком-то особом и специфическом смысле подобный „канон“ все же существует, а проблема выбора может быть поставлена и научно?

Приведенные формулировки Томашевского являются результатом его полемических рассуждений по адресу Модеста Гофмана, который особенно горячо отстаивает необходимость „канонического“ текста в своей книжке: Пушкин. Первая глава науки о Пушкине. Стоит прислушаться к аргументации Гофмана и к тем возражениям, какие она встречает со стороны Томашевского. Эта дискуссия достаточно плодотворна для того, чтобы из нее можно было вывести надлежащие заключения.

Позиция Гофмана прямолинейна и категорична в той же мере, в какой решителен критический приговор Томашевского. Исходя из естественного убеждения, что пора прекратить издательскую распущенность в деле печатания пушкинского текста, Гофман подводит под это свое убеждение основания столь шаткие, что не только сам дает готовое оружие в руки своим критикам, но и обесценивает в значительной мере свою собственную практическую работу.—Гофмана в сущности заботит не столько проблема установления правильного текста, сколько ограждение художественной воли поэта от покушений на нее со стороны филологов. Об этой „воле поэта“, которую кстати сказать он далеко не всегда отличает от воли автора в биографическом, а не художественном смысле, Гофман говорит гораздо пространнее и куда охотнее, чем о тех действительных затруднениях, которые не могут не возникать перед каждым сколько-нибудь добросовестным редактором. Отсюда и получается, что там, где подлинные проблемы критической методологии только начи-

наются, Гофман ставит уже точку, считая все дело поконченным. Ведь если задача редактора, как то утверждает Гофман, заключается в том, чтобы в редактируемом им издании „наиболее полно и совершенно осуществилась и выразилась художественная воля поэта“ [1]),—то казалось бы прежде всего возникает необходимость обнаружить эту волю, найти и прочесть оставленное поэтом художественное завещание. Вот этот то вопрос Гофман решает совершенно догматически, ссылкой на последнюю редакцию того текста, о котором в данном случае идет речь. То, что напечатано Пушкиным в последний раз при его жизни, а для текстов, прижизненной печатной истории не имеющих, то, что в последний раз написано Пушкиным, — это и есть искомый канон. Редактору остается лишь точно и слепо следовать документу, который дает последнюю редакцию. Редактор не имеет права восстанавливать пропусков, с которыми печатал Пушкин свои стихи [2]), раскрывать условные заглавия (инициалы, звездочки и т. п.) и не смеет даже исправлять описки и опечатки, т. е. предлагать конъектуры.

Такова нехитростная теория Гофмана. Как видим, для редактирования поэтического текста особых качеств не требуется. Помимо необходимых библиографических сведений, которые позволяли бы знать, где найти последнюю редакцию, редактору вменяются в обязанность лишь умеренность и аккуратность. Что же до научного творчества о законах которого в данном применении мы хотели бы естественно узнать от Гофмана, то оно разрешается разве

[1]) Первая глава.... 1922², стр. 57.

[2]) Исключение делается для цензурных пропусков. Насколько однако боится Гофман нарушить волю автора, видно из того, что несомненный цензурный пропуск XIII строфы стих. К морю („Мир опустел“ и т. д.) он хочет истолковать как авторское задание. Ор. с., стр. 69 сл.

только в самых крайних случаях. Так напр., в случае отсутствия авторизованной последней редакции, „работа редактора значительно осложняется необходимостью применять филологический метод при изучении различных списков и восходить к их архетипу“ [1]). Запомним для дальнейшего, что во всем остальном от обязанности „применять филологический метод“, как и вообще очевидно какой-либо метод, кроме разве канцелярского, редактор сочинений Пушкина освобождается.

В этой теории Гофмана следует различать ее принципиальные основания от практических положений. Критерий „воли поэта“ есть общее место в текстологической литературе: он не впервые Гофманом выдвинут и никому еще не мешал до сих пор успешно работать над текстами в такой мере, как Гофману. Для примера сошлюсь хотя бы на академическое издание сочинений Грибоедова, редактор которого Н. К. Пиксанов не менее настойчиво чем Гофман указывает на волю поэта как на основной принцип критики текста, и тем не менее, как увидим далее, правильно решает свою задачу и тогда, когда одной абстрактно понятой воли поэта для выбора вариантов оказывается недостаточно. Обращение к последней редакции, методически предписываемое Гофманом редакторам, имеет конечно свою цену, поскольку в большинстве случаев именно в последней редакции, хотя бы априорно только, естественнее всего видеть предельное и окончательное воплощение авторского замысла, до конца „сработанную“ художественную вещь. Но ценность этого методического совета во всяком случае далеко не абсолютна. Более того: он теряет всякую свою цену, как только начинает претендовать на абсолютную непогрешимость и не считается с конкретной историей отдельного

[1]) Ibid., стр. 140.

литературного памятника. В этом случае предлагаемый Гофманом практический прием механизуется и превращается всего на всего в хронологическую штампованную мерку. С указания на эту механизацию и начинает Томашевский свои возражения Гофману: „Слишком упрощенным“—пишет он—„является хронологический критерий: что позже, то и лучше. А как быть с Богдановичем, который на старости лет портил свою Душеньку?“ [1]).

Но если практически обращение к последней редакции в большом числе случаев все же оправдывается, то та принципиальная база, которую подставляет Гофман под свое механическое правило—во всяком случае лишена решительно всякой ценности. Что такое воля поэта? Ведь она столь же изменчива, как тот текст, в котором она себя обнаруживает. Если цель Гофмана сводилась только к тому, чтобы доказать неправомерность искажения или „переиначивания“, как он выражается, пушкинского текста, то ведь это ясно и без тех психологических оснований, на которых думает утвердить Гофман свою методику: искажая пушкинский текст, мы просто лишаемся пушкинской поэзии,—для филолога этого право-же достаточно. Ведь вся речь идет о том, как уберечь этот текст от искажения, пусть и невольного. Если же Гофман действительно думал, что человеческая воля поэта должна быть для нас священна в том смысле, в каком почтительный сын, исполняя отцовское завещание, женится на нелюбимой девушке,—то такое понимание проблемы способно привести к самым крайним недоразумениям. Отсюда только один шаг до „нарушения воли“ Гончарова и т. п. А что Гофману очень не далеко и до такой интерпретации критерия „воли поэта“—видно из весьма многих его утверждений. Достаточно уже и того, что целый ряд

[1]) Новое о Пушкине, стр. 172.—Далее ссылок не делаю.

сокращений чисто-политического характера в стихах Пушкина Гофман считает каноническими. А в своей статье Посмертные стихотворения Пушкина 1833—1836 г. г. Гофман доказывает каноничность данных стихотворений уже и в чисто биографических терминах. По словам Гофмана, Пушкин эти стихотворения несомненно хотел напечатать, да только не успел[1]). Можно усумниться, действительно ли хотел напечатать Пушкин свой Памятник, и действительно ли только не успел он отдать в журнал Не дорого ценю я громкие права. Попробуем применить ту же мерку к другим посмертным произведениям Пушкина, хотя бы к известному любовному циклу 1830 г., и мы легко убедимся, в какое безвыходное положение способна она поставить ученого редактора. Хотел ли Пушкин опубликовать Заклинание, Для берегов отчизны дальной и т. п.? Несомненно. На это есть и документальные свидетельства. Пушкин поместил заглавия этих вещей в составленную им программу четвертой части своих стихотворений (вышла в 1835 году[2]). Между тем он их все же не напечатал в этой книге. Но потому, ли действительно, что не успел? Очевидно, что не поэтому,—ведь книга вышла в срок. Значит, он не хотел все-таки печатать эти стихи? Что же остается делать филологу? Должен ли он признать эти стихи каноническими или же и их отнести в устанавливаемый Гофманом разряд „смеси золота и песка“?

Воля поэта изменчива. Это значит, что нет решительно ни одного достоверного случая, в котором мы могли бы ручаться, что то или иное оформление поэтического замысла есть оформление действительно окончательное. Творческие усилия не знают никаких границ и никогда не находят себе успокоения. Нужен ли лучший пример,

1) Пушкин и его современники, в. XXXIII—XXXV, стр. 347 сл.
2) См. ibid., в. XV, стр. 117.

чем Гоголь с пятью — только основными! — редакциями Ревизора? У нас никогда нет бесспорного права утверждать, что „взыскательный художник“, к „суду“ которого любит аппелировать Гофман, действительно и до конца был „доволен“ своим трудом. Случайно, из ознакомления с составом личной библиотеки Пушкина, мы узнаем, что за год до смерти поэт подготовлял новое издание своих стихотворений, при чем сделал некоторые поправки на цензурном экземпляре, которые введены только в самые последние собрания сочинений Пушкина нашего времени [1]). Кто знает, во что вылилась бы воля поэта, если бы издание это осуществилось и если бы поэт прочел хоть несколько корректурных оттисков? Сколько-нибудь внимательный анализ пушкинского текста показывает, что Пушкин в печатной редакции неоднократно возвращался к вариантам, забракованным им в процессе окончательной обработки рукописной редакции, т.-е. к таким вариантам, которые служили бы для нас свидетельством последней воли поэта, если бы данный текст почему-либо не попал в печать. Приведу некоторые примеры. Рукопись Черни, хранящаяся в Академии Наук и недавно опубликованная Гофманом, дает напр. следующую последовательность вариантов для 4-ой строки стихотворения:

(1). Народ вокруг него стесненный
(2). Кругом народ непосвященный
(3). Вдали народ непосвященный

Однако в печатном тексте эта последняя рукописная редакция отброшена и Пушкин вернулся ко второму из указанных чтений. Интересна далее история строк 20—21. Пушкин начал писать так:

---

[1]) См. ibid., в. IX, стр. 83.

21. Тебе бы пользы все—на вес
22. Его торгуешь...

Не дописав строки, Пушкин принялся за исправление и вместо двух строк дал одну. Вместе с предшествовавшей получилось:

20. Глядя на мрамор бельведерский,
21. Ты б оценил его на вес.

После нового исправления и перестановки строк получилась следующая окончательная рукописная редакция:

20. Корыстью дышешь ты—на вес
21. Кумир ты ценишь бельведерский.

Однако в печати Пушкин для 20-й строки возвращается к самому первому из рукописных вариантов, покрытому уже слоем поправок:

20. Тебе бы пользы все—на вес
21. Кумир ты ценишь бельведерский [1]).

Таких иллюстраций из истории пушкинского творчества можно привести сколько угодно. Такова напр. рукопись перевода баллады Мицкевича Czaty (Онегинский Музей), относительно которой сам Гофман замечает: „Любопытно, что в целом ряде случаев Пушкин в печатной редакции возвращается к зачеркнутому, первоначальному чтению... Явление это наблюдается в творческой работе Пушкина и может быть проверено изучением рукописей и сличением с их печатным текстом многих стихотворений Пушкина“ [2]). Кто же решится после этого утверждать, что в так наз. последней редакции мы имеем „высший суд взыскательного художника“? Разве мы знаем пределы этой взыскательности? Суд этот очевидно есть суд не высший, а только последний из нам известных

---

[1]) См. М. Гофман. Неизданные рукописи Пушкина.—Окно III Париж 1924, стр. 348 сл.

[2]) Неизданный Пушкин, П. 1923, стр. 88.

в каждом отдельном случае в обычном хронологическом смысле. Психологическое обоснование рассеивается как дым, и точно также как раньше мы не имели права ставить знак равенства между „правильным“ и „лучшим“ так и теперь мы не можем утверждать, что „правильное“ — это последнее. „Что лучше — первая или последняя воля“? — спрашивает Томашевский. „А если последняя воля поэта представлена случайной — по памяти — записью в захудалом альбоме — нежели и она канонична“? Этот вопрос с полным правом (можно задать напр. по отношению к недавно опубликованной альбомной записи сонета Мадона, слишком поспешно на мой взгляд признанной канонической некоторыми пушкинистами[1]).

Но легче ли становится редактору от того, что на место несостоятельного механистического психологизма Гофмана подставляется безразличный эмпиризм Томашевского: не должно быть никакого выбора, никакого предпочтения? Любопытнее всего, что и сам Томашевский сознает, что это не выход из положения. Закрепив свою формулу: канона нет и быть не может, — он немедленно же начинает готовить себе почву для отступления, ибо не может не понять, что если даже признать его формулу законной и обоснованной, то этим нисколько еще не устраняются затруднения редактора. Ведь задача редактора состоит в том, что наличному текстовому сырью, как бы его ни оценивать, все же должна быть придана какая-то внешняя издательская форма. И Томашевскому не остается ничего иного, как признать, что какой-то вопрос об этой форме остается и после его категорического тезиса. От этого остатка вопроса Томашевский

---

[1]) См. „Пушкин“. Сб. первый под ред. Н. Пиксанова, М. 1924, стр. 215 сл. и 278, а также мою рецензию в журнале „Печать и Революция“, 1925, № V—VI, стр. 499 сл.

спасается тем, что на место проблемы канонического текста подставляет проблему распределения матерьяла, „кодификации“ поэтических текстов. Ниже мы увидим, что решение этого последнего вопроса составляет одну из ответственнейших проблем филологической критики. Но пока мы вправе спросить: действительно ли вопрос о „кодификации“ поглощает целиком проблему „канона“? Ведь если мы из двух вышеописанных вариантов пушкинских Стансов один отнесем в основной текст, а другой—в примечания, то не признаем ли мы тем самым каких-либо особых преимуществ за первым вариантом? Перед нами таким образом чистейший подмен, а вовсе еще не решение вопроса. И здесь опять-таки всего любопытнее и показательнее, что даже и после этого подмена, Томашевский своим чутьем филолога опять улавливает какой-то новый остаток вопроса о каноне. Но не видя научных оснований, с помощью которых и этот остаток можно было бы свести к новой проблеме, он переносит последнее решение на почву чистого субъективного вкуса. „Есть все же“—пишет он—„произведения, предпочтительнее перед другими заслуживающие переиздания и бессмертия. Есть—но критерий для этого не уточнен наукой и является достоянием глубокого субъективизма“.—Между тем для нас и этот выход в область субъективных предпочтений приемлемым быть не может. И этот последний остаток вопроса о „каноне“ мы должны свести к рациональной научной формулировке. Попробуем ее отыскать.

III. ПОНИМАНИЕ И КРИТИЧЕСКИЙ АКТ

Мы познакомились с тремя попытками принципиального разрешения затруднений, связанных с проблемой установления текстуального канона: механистической теорией Гофмана, скептической Томашевского и его же третьей, которая в качестве выхода из этого скептического тупика допускает какие-то субъективные основания для критической работы над текстом. Обе первые теории противоречат принципам науки, последняя—сознательно от них отмежевывается. — Между тем это последнее решение вопроса вовсе не так уж далеко отстоит от научных принципов, как это представляется его автору. Все дело лишь в том, что следует в данном случае разуметь под этим „глубоким субъективизмом". Если этот субъективизм означает, что филолог волен в своих предпочтениях руководиться любым своим капризом или прихотью, то такому субъективизму в науке очевидно не место и нам с ним делать нечего. Но если только предположить, что это субъективное предпочтение, сколь бы „субъективным" оно ни казалось, основано все же на понимании изучаемого текста, то дело значительно меняется и мы начинаем уже чувствовать некоторую почву под ногами. Если трудно спорить о личных пристрастиях и прихотях, то наше понимание направляется уже некоторыми общими законами, и они-то дают возможность нормальной научной дискуссии там, где в противном случае пришлось бы ссылаться лишь на то, что „нравится" и на то, что „кажется" правильным.

Нам и предстоит теперь ознакомиться хотя бы в самых общих чертах с этими законами понимания и с той связью, какая существует между пониманием и критической деятельностью. Для этого уместно будет на время вернуться к началу и вспомнить, что до сих пор у нас без ответа еще остается вопрос об условиях самого возникновения критики, о тех основных и первоначальных побуждениях, в силу которых мы ставим перед собою проблему выбора правильного текста. Ведь против тех определений критики текста, которые исходят из принципа соблюдения авторской воли, несмотря даже на связывающиеся с ними механистические и уничтожающие самую возможность критики предрассудки, ничего в сущности нельзя было бы возразить, если бы они не совершали явного подмена этой основной и подлинной проблемы простым словесным штампом. Так и современное руководство компетентного германского филолога Георга Витковского прямую задачу критики усматривает в том, что она должна „установить форму, которую дал автор своему произведению или хотел дать“ [1]).—Насколько недостаточно это казалось бы простое и ясное определение с принципиальной стороны—видно уже из того, что сейчас же вслед за этим определением Витковскому приходится прибегать к эмпирическим иллюстрациям из области различных типов текстуальных искажений, чтобы этим путем оправдать самое возникновение необходимости в подобной критической задаче. Действительно, непонятным до сих пор остается главное: почему вообще могут у нас возникать подозрения, что данная сохраненная нам традицией редакция того или иного литературного памятника не отвечает авторскому замыслу. Для того, чтобы

---

[1]) G. Witkowski. Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke, Leipzig 1924, S. 19.

гакое подозрение могло возникнуть, ему уже очевидно должна предшествовать какая-то критическая оценка, совершенно независимо от того, убеждены ли мы, что перед нами список с оригинала или сам оригинал. Вот эта-то первоначальная критическая деятельность, возникающая еще вполне независимо от каких-либо практических целей по отношению к внешнему виду памятника, существенно свободная в своей интенции, и обусловливается нашими потребностями понимания, внешнее выражение которого, так сказать социализацию его, мы называем истолкованием, интерпретацией. Чтобы не углубляться в неидущие к делу подробности философского характера, нам достаточно будет для дальнейшего иметь ввиду популярное определение понимания как такого акта, в котором мы познаем внутреннее из знаков, являющихся внешним выражением этого внутреннего. Находящийся перед нашими глазами текст принципиально требует того, чтобы мы его поняли, т.-е. раскрыли его значение. Истолковать содержание и смысл текста—это и есть задача филолога. Подобное истолкование однако совершенно немыслимо и недостижимо без предварительной критической оценки текста, которая и связывается здесь неразрывно с актом понимания. Ведь для того, чтобы понять памятник, нам нужно первоначально увериться, то ли в нем излагается, что мы хотим понять, тот ли это матерьял, за который мы его принимаем; в противном случае наше понимание будет направлено уже не на избранное нами содержание, а на какое-то другое. Если далее наше понимание наталкивается на какое-либо затруднение, так наз. „темное место", мы естественно стараемся выяснить, нет ли здесь какой-либо авторской ошибки или постороннего искажения, или же у нас просто не хватает данных, чтобы признать эту неясность только кажущейся. Само собой при этом разумеется, что таким темным местом может

оказаться и целый памятник: путь критики остается тот же, ибо если отдельное слово понятно только из контекста, то и контекст есть принципиально слово. Во всяком случае важно, что принципиально критика направлена не на отыскание ошибок, как это обычно представляют, а на оценку выражения с целью раскрытия его содержания: указание ошибки есть результат, а не задание критики. Поэтому критика не только указывает неверное, но признает также верное. Она видит не только искаженное, но и подлинное. У Сологуба мальчик считает слово Гегель опечаткой, так как по его мнению „речь идет, конечно, о Гоголе“ [1]. Мальчик рассуждает точно тем же путем, что и филолог, с той только очевидной разницей, что у первого нет тех знаний и того опыта, которые позволили бы ему признать данную неясность кажущейся. И если мы не перед каждым печатным словом отдаем себе отчет, что совершили критический акт, то это только вследствие естественной привычки к механическому усвоению обиходных форм речи; привычки этой за то оказывается недостаточно, когда нашему пониманию предстоят задачи в том или ином отношении более сложные.

В самой общей форме мы могли бы поэтому сказать, что всякий культурный памятник, как знак, для того, чтобы его можно было верно истолковать и понять, нуждается в предварительной оценке с точки зрения адэкватности его выражения выражаемому, соответствия воплощения— заданию. Критика и есть эта деятельность, направленная на раскрытие отношений между сообщаемым и внешними формами сообщения. Такое понимание критики, как деятельности, расчищающей путь нашему пониманию и из потребностей понимания возникающей, было выработано на почве расцвета античной филологии в Германии на

[1]) См. „Дневники писателей“, апрель 1914 г., стр. 19.

рубеже XVIII и XIX веков лучшими теоретическими силами этой классической эпохи. В некоторых из относящихся сюда построений можно усмотреть настолько всеобщий и действительно принципиальный характер этого раскрытия критики как проблемы, что оно может служить надежным компасом и для нас, если только мы сумеем уловить эту его тенденцию к универсальности.—Для примера приведу два определения. Одно из них принадлежит знаменитому Шлейермахеру, труды которого в области герменевтики и критики по справедливости считают основополагающими для новой европейской филологии [1]). Полемизируя с Ф. А. Вольфом и Ф. Астом — авторами популярных тогда общих руководств по филологии—,которые придерживались еще старого догматического подразделения критики на „низшую“ (beurkundende Kritik) и „высшую“ (divinatorische Kritik) в зависимости от того, имеем ли мы дело с внешней, литеральной критикой или с критическими проблемами большей сложности (напр. установление авторства), Шлейермахер [2]) и исходит из этой идеи всеобщности, которой должны быть подчинены все проявления и разновидности критического акта. Шлейермахер, правда, выделяет еще филологическую критику в особую критическую дисциплину по сравнению с критикой эстетической (или реторической) и исторической, оставляя на долю филологии в собственном смысле только задачу установления подлинности документа. „Как только мы убеждаемся“, — пишет он — „что перед нами подлинное

[1]) См. особенно статью W. Dilthey'я. Die Entstehung der Hermeneutik. — Gesammelte Schriften, B. V., S. 317 — 338. — Также напр. F. Blass. Hermeneutik und Kritik, в I. Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, B. I. 1886, S. 148 u. a.

[2]) В статье: Über Begriff und Einteilung der philologischen Kritik.— F. Schleiermachers literarischer Nachlass. Zur Philosophie. B. I, 1835, S. 387—402.

произведение, филологическая критика прекращается“. Но зато, исходя из аналогии именно с этими прочими критическими дисциплинами, Шлейермахер убедительно доказывает общую природу и единство метода всякой критики. В качестве образца он избирает историческую критику, которую определяет как „искусство извлекать факты из рассказов и сообщений“, и показывает, что эта же формула может покрыть собою всю совокупность задач филологической критики. Передам эту аналогию словами самого Шлейермахера: „Если какая-либо рукопись выдается (giebt sich) за произведение Платона или Цицерона, то это некоторый рассказ, который мы должны проверить по частям и сравнить с другими сходными, с тем, чтобы извлечь действительный факт (um die eigentliche Tatsache auszumitteln)... Точно также и список с какого-либо произведения есть рассказ о том, что в названном произведении данный комплекс идей именно так выражен и в таком порядке изложен“.—Здесь важен конечно не способ выражения; важна самая идея критики, независимо от тех или иных конкретных ее осуществлений всегда все же направленной на раскрытие „общего отношения между фактом и рассказом о нем“, как это определяет Шлейермахер.

Но то, что у Шлейермахера дано лишь в общей схеме, что у него является не столько раскрытием проблемы, сколько метким и бесспорным на нее указанием,—все это приведено в стройную систему, пленяющую своей отчетливостью и законченностью, в замечательных лекциях Августа Бэка (1785—1867), воспитавших несколько поколений европейских филологов, в том числе и некоторых русских[1]). Исходя из самой этимологии греческого κρίνειν,

[1]) Интересующимся историей филологического образования в России небезынтересно по всей вероятности будет вспомнить, что лекции Бэка слушал и В. С. Печерин, с восторгом о них отзывавшийся.

Бэк показывает, что критика всегда направлена на отыскание отношения и связи, так что само познание этой связи, безотносительно всего остального, и составляет задачу критики. Это познание по самому своему существу не может быть ничем иным, как оценкой (Urteil), однако для самого понятия критики совершенно посторонним остается вопрос о характере или содержании этой оценки. Так, следовательно, подтверждается выставленное выше утверждение, что указание ошибки есть не задача, а результат критики, который может впрочем состоять и в ином. Что же касается структуры того отношения, которое познается в критическом акте, то как нетрудно видеть это всегда есть отношение выраженного, сообщенного, высказанного (Mitgeteilten) к тому, что должно быть выражено, к заданию, условиям (Bedingungen) сообщения. Эти условия и суть то, что предопределяет выражение, они суть, следовательно, критерий (Maass) для оценки выражения [1]).

Теперь можно итти и дальше. Нашим следующим шагом должно теперь быть ознакомление с различными типами самих этих критериев, ибо как наперед уже можно догадаться, именно они и будут конкретно направлять критическую работу. Но еще до того, для того, чтобы ясно было, откуда и как мы извлекаем эти критерии, мы должны задать себе вопрос о структуре самого критического акта как акта познания связи и отно-

См. М. О. Гершензон. Жизнь В. С. Печерина, М. 1910, стр. 45. Несомненно слушал Бэка, в числе прочих представителей „молодой России", и И. С. Тургенев, см. напр. Атеней III, Л. 1926, стр. 121.— Сведения о Бэке приводятся во всех распространенных руководствах по истории филологии.

[1]) См. August Böckh. Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften, Leipzig 1877, S. 170. (Было и новое издание, 1886.)

шения между критерием и его реальным осуществлением. Наша конкретная задача состоит теперь в том, чтобы определить, какие вообще возможны формы этого искомого отношения между сообщением и его условиями, т.-е. между заданием и выполнением, и в зависимости от этого проследить, как протекает самый акт оценки. Что касается возможных отношений, устанавливаемых в критическом акте, то уже из предыдущего видно, что между выполнением и заданием отношение возможно только двоякого рода. Выполнение может быть или адэкватно, соразмерно заданию, как говорит Бэк—angemessen, или же нет. Самая структура акта оценки располагается в соответствии с этим так: первоначально критика исследует, является ли данный литературный памятник адэкватным с точки зрения различных могущих быть к нему приложенными критериев. „Для того однако, чтобы не судить только негативно, критика, во-вторых, должна, в случае, если что-либо оказывается несоразмерным, установить, каким образом данное место могло бы быть соразмерным. В третьих же, критика должна исследовать, является ли памятник в данной передаче (das Überlieferte) подлинным (urschprünglich) или же нет“ [1]. Это описание критического акта может быть принято и нами, но в соответствии с предложенным выше основным определением критики я считал бы нужным дать ему несколько иное толкование. Если критика вообще возникает из потребностей понимания и реальное содержание оценки для самого понятия остается проблемой посторонней и безразличной, то первая ступень критического акта и есть в сущности этот чистый вопрос об адэкватности выражения, но еще не решение его в ту или иную сторону. Тогда второй ступенью критического акта и явится ответ на этот первоначальный вопрос,—

[1] Böckh, op. c., S. 171.

ответ положительный или отрицательный. С принципиальной точки зрения нам важен здесь только самый факт оценки: приискание же соразмерного на место признанного несоразмерным в принципе решительно ничем не отличается от фиксации того, что сразу же было признано соразмерным. С этой точки зрения предложить в научном издании художественного текста конъектуру или повторить традиционное чтение — одно и то же [1]). Несколько исскуственная оговорка Бэка—„для того, чтобы не судить только негативно“—тогда уже будет ненужна, так как сознательный отрицательный ответ на вопрос об адэкватности выражения, сознательная негативная оценка, все равно невозможны, пока наперед уже неизвестно, как эту неадэкватность нужно устранить. Ведь в противном случае само по себе признание дефектности изложения не освобождало бы еще понимание, что является однако непременным условием правильного критического заклю-

[1]) Ср. остроумное и решительное заявление Шлейермахера, что вопрос о том, должен ли филолог-критик исправлять текст (emendieren) есть вопрос о границах не критики, а только издания. Ор. с., S. 397.—Наглядное подтверждение этому дает и положение данного вопроса в современной литературе, т.-е. уже один факт бесконечных разногласий по этому поводу между разными филологическими школами, — факт нисколько не отражающийся однако на филологической критике как таковой. В то время как напр. английский филолог M. Bonnet предлагает различать между recensio и emendatio так, чтобы догадки критика помещались не в самом тексте, а где-нибудь поблизости, в рассчете успокоить ревнителей подлинности и одновременно оставить критике ее законные права, немец Th. Zahn категорически заявляет, что он не видит оснований, „почему в тексте должны оставаться бессмысленные слова, которые можно было бы счесть опечатками издателя, если бы не необходимые и часто саморазумеющиеся поправки на полях“. И вместе с тем остаются ученые, которые самым решительным образом протестуют против того, чтобы догадки филолога выходили за рамки критического аппарата. — См. об этом Otto Stählin, Editionstechnik, Leipzig-Berlin 1914², S. 38—42.

чения. Наконец третьей ступенью критического акта явится вопрос о подлинности.—Таковы след. три задачи, исчерпывающие в их совокупности и последовательности содержание критического акта. Мы видим здесь прежде всего, что вопрос о подлинности есть последний вопрос критики, завершение акта оценки, а не первоначальный его повод, как это следовало бы хотя бы из определения Витковского. Иными словами, самая проблема авторской воли встает теперь перед нами, как подлинная критическая проблема, ибо она предполагает уже понимание, а следовательно и вопрос об адэкватности выражения. С другой стороны, не менее для нас ясно теперь, что вопрос о подлинности не есть только простое механическое следствие критического акта, но составляет также необходимое условие **всякой** критики. Указанные три градации акта оценки нельзя себе мыслить абстрактно, как оторванные друг от друга умственные операции, и если Бэк остроумно замечает, что тот animus suspicax, который отличает истинного критика, прежде всего должен контролировать его собственные критические наклонности, то именно этот вопрос о подлинности, в такой его постановке, и служит в структуре критического акта моментом самопроверки. Будем ли мы иметь ввиду критику научную или свободную „литературную"[1]), все равно ответ на вопрос о подлинности существеннейшим образом способен повлиять на наше критическое заключение. Вопроса об исторической достоверности здесь избежать нельзя, потому что раньше, чем приписать автору какую-либо погрешность изложения, нужно быть уверенным, что погрешность эта допущена именно автором, а не переписчиком, наборщиком или цензором.

[1]) На вопрос о различии между научной и литературной критикой я пытался дать посильный ответ в статье **Поэзия и наука**.— Чет и Нечет, альманах поэзии и критики. М. 1925. Стр. 21—31.

Ниже нам придется коснуться этого вопроса более подробно в иной связи, но уже и сейчас мы можем придти к заключению, что немыслима критика, которая не отдает себе отчет в достоверности документа, служащего основанием для ее положительных или отрицательных суждений. Если же принять во внимание, что вопрос о подлинности в данной его постановке имеет ввиду достоверность не только биографическую вовсе, но также художественную и поэтическую, то мы без труда догадаемся, почему и в области поэтического текста можно говорить о „правильных" и „неправильных" вариантах. Здесь пора впрочем ответить на вопрос о **к р и т е р и я х**, с точки зрения которых мы вообще признаем что-либо правильным или неправильным.

Итак, если задача критика состоит в отыскании отношения адэкватного и неадэкватного между выражением и выражаемым, то что же такое это выражаемое, с точки зрения которого производится оценка? В широком смысле в область этого выражаемого мы отнесем вообще все, что мы привыкли называть содержанием. Конкретно же выражаемым для критика будет то, на что направлено в каждый данный момент его внимание в структуре самого выражения. Если критик задается целями лингвистическими, то он будет изучать свой текст с точки зрения предполагаемого данным документом грамматического канона. Если перед критиком стоят проблемы поэтики, то оценка его будет исходить из соответствия данного текста метрическому или композиционному заданию. Если критик—историк, он соответственно будет изучать, верно ли рассказывает данный памятник об известных из истории событиях, правильно ли называет исторические имена и т. п. Иными словами, критериев оценки в принципе возможно бесконечное число: столько же, сколько мы различаем отдельных моментов в структуре слова и

сколько мыслимо смысловых и исторических контекстов, в которые мы каждый раз включаем слово для уразумения его значения с той или иной новой стороны. В соответствии с этим критика распадается на такие отделы, каждый из которых соответствует тому или иному разрезу словесной структуры или же какому-либо из возможных смысловых и исторических контекстов. Так возможна критика орфографическая, палеографическая, грамматическая, поэтическая, реальная, историко-литературная, биографическая, историко-политическая и пр. Бэк в своей методологии филологических наук, соответственно своим четырем видам интерпретации, различает всего четыре вида критики: грамматическую, историческую (оценка памятника с точки зрения достоверности излагаемых им событий), индивидуальную (оценка памятника с точки зрения авторской литературной физиономии, его индивидуального стиля, манеры и т. п.) и критику литературного рода (Gattungskritik). Из этого одного перечисления видно уже однако, что широкая терминология Бэка покрывает собою и все то множество контекстов, которое предполагается нашим определением [1]). Так, совершенно ясно, что в исторической критике Бэка умещается критика историко-литературная рядом с критикой биографической или историко-политической, или что его Gattungskritik, как он и сам об этом

[1]) Внутреннее расчленение формальных филологических дисциплин в разных герменевтиках вообще не совпадает. Шлейермахер различал всего 2 вида интерпретации: грамматическую и психологическую, Аст— 3 вида: историческую, грамматическую и идеальную (geistiges Verständnis), Вольф также 3, но рядом с грамматической и исторической интерпретацией в качестве третьего ее вида он называет реторическую и т. д. Поскольку все эти расчленения остаются конкретными и предполагают возможность диалектического перехода одного вида в другой, указанные разногласия, само собой разумеется, теряют всякое принципиальное значение. — Последнему условию не отвечает зато

говорит, предполагает проблемы не только поэтики, но и реторики, драматики, историки, с особым вниманием к лирике или эпосу, комедии или трагедии и вообще всем прочим жанрам и видам письменности и литературы в широком смысле термина. Таким образом хотя подразделения Бэка и рассчитаны методически на занятия в области классической филологии, те принципиальные основания, на которых они базируются, сохраняют в силу своего всеобщего характера свое значение и для нас. Но одно следует здесь подчеркнуть со всей возможной настойчивостью. Все эти подразделения и рубрики, сколько бы их ни было, ни в каком случае не должны пониматься как какие-либо твердые перегородки между отдельными моментами и разновидностями критического акта. Разграничения эти всегда нужно мыслить конкретно: они дают не жесткую классификацию и не каталог предметов, а только указания на отдельные тенденции, направляющие критический акт в зависимости от обстановки и иных условий. Уже самая конкретность слова, на которое направлен анализ критика, обусловливает конкретную и диалектическую зависимость и связь между разными направлениями критического акта. Грамматическая критика сплошь да рядом предполагает критику историческую и индивидуальную, поэтическая невозможна без историко-литературной или биографической и т. д. во всех вариациях. Тот особый вид критики, который обычно понимается под критикой текста, не только таким

классификация, предложенная в новейшее время в пособии Th. Birt'a: Kritik und Hermeneutik nebst Abriss des antiken Buchwesens, München 1913, S. 9.: 1. техническая работа над текстом, 2. низшая герменевтика (толкование языка и реалии), 3. „изобретающая" критика (конъектуры), 4. высшая герменевтика, 5. высшая критика. Искусственность и абстрактный характер этих делений не оправдываются на мой взгляд даже и методическими соображениями.

образом не есть единственный возможный вид научной критики, но необходимо предполагает сотрудничество и взаимную зависимость с прочими критическими дисциплинами. С ними он диалектически связан столь же неразрывно, как неразрывно связан звук слова с его грамматической формой, далее—значением и наконец со смыслом, содержанием, следовательно—как выражение и выражаемое. Критика текста в точном смысле слова есть поэтому ничто иное, как только особого рода внешняя форма воплощения и обнаружения критического акта. Относящиеся сюда более точные определения будут мною даны в своем месте, но и сейчас уже мы можем сделать такое заключение: в каком бы разрезе словесной структуры мы ни произвели критическую оценку, внешне она всегда может найти свое выражение в том или ином суждении о текстуальном виде памятника, в той ли или иной литеральной субституции, конъектуре, в исключении ли из состава памятника неподлинных составных частей, в признании ли ошибки метрической или грамматической и т. п. Таким образом филологическая работа над текстом, внешне выражающаяся в установлении той или иной пунктуации, орфографии, грамматической формы, на самом деле попеременно сводится к критическим актам в направлении различных структурных моментов слова, в зависимости от того, в каком из этих разрезов словесной структуры — в графике, синтаксисе, сюжете, реальном значении слова—обнаружены дефекты выражения. Возьму намеренно элементарные и общеизвестные примеры. Н. Пиксанов, редактировавший академическое издание Грибоедова, основной текст Горя от Ума напечатал по так наз. булгаринскому списку, который дает последнюю по времени авторизованную редакцию комедии. Но стих 376 IV действия:

Ах! вспомните! не гневайтеся, взгляньте!...

Пиксанов печатает по жандровскому списку, редакция которого несколько предшествует окончательной, так как булгаринский список дает здесь искаженное чтение, нарушающее рифмовку:

Ах! вспомните! не гневайтесь, взгляните!...

(далее следует: не подличайте, встаньте [1]). В данном случае один грамматический вариант заменен другим в результате поэтической критики, усмотревшей в первом из них несоответствие стихотворному заданию. Иные основания имеет известная, поражающая своей прозорливостью, догадка Ф. Е. Корша относительно того стиха Домика в Коломне, который до самого последнего времени во всех изданиях читался:

У нас его недавно стали знать.

Корш предложил читать гнать вместо знать, на том основании, что в пору написания повести александрийский стих, о котором здесь идет речь, не только не был новостью, но уже выходил из моды [2]). Поправка Корша, как это впервые отметил только Томашевский в упоминавшейся выше работе [3]), в точности подтвердилась изучением рукописи. Какого рода критический акт предполагается этой конъектурой Корша? Это конечно историческая критика, точнее—критика в области литературной истории, факты которой оказались в противоречии с рассказом о них в искаженной пушкинской строчке.

---

[1]) См. соч. Грибоедова, ак. изд., т. II, стр. 95 и 219. Также Горе от Ума. Жандровская рукопись, 1912, стр. 133.

[2]) См. его статью: Разбор вопроса о подлинности окончания Русалки.—Известия II Отд. Акад. Наук, 1898, III, стр. 656—657.

[3]) Т.-е. через 25 лет! До того В. Брюсов и М. Гофман пытались толковать этот стих, как относящийся к пятистопному ямбу, что совершенно не вязалось с контекстом повести.

Это не есть ни лингвистическая, ни стилистическая критика: с этих точек зрения указанная строка сама по себе сомнений может и не вызывать. Совершенная в данном случае Коршем замена одной только буквы есть следствие чисто-исторического анализа: смысл слова здесь критически проверен в свете данных истории. Та же печатная традиция Домика в Коломне дает пример и такого текстуального искажения, которое есть предмет критики синтаксической. В первом издании повести была напечатана следующая бессмыслица:

Поет уныла русская девица
Как Музы нашей грустная певица.

Этому в рукописи соответствует:

Поет уныло русская девица
Как Музы наши грустная певица.

Синтаксический анализ никак конечно не может помириться с первым из этих вариантов, и нужно разве быть столь критически беспомощным, как Гофман, который очевидно полагает, что искаженный печатный текст есть „последняя" по сравнению с рукописью „воля автора", чтобы и теперь еще повторять в тексте Домика в Коломне эту явную нелепость [1].

Таким образом для критической проверки текста недостаточно быть только грамматиком или только палеографом, как нельзя быть филологу только биографом или ритмиком. К услугам критика должны быть налицо самые разнообразные матерьялы из всех перекрещивающихся между собою областей культурной истории, в разностороннем богатстве которых филологическая работа находит опору для безошибочных суждений и оценок. Так,

[1] См. М. Гофман. Домик в Коломне. История создания и текста, П. 1922.

по определению В. Н. Щепкина, и палеограф, ставящий себе задачей работу над внешностью документа, „широко пользуется помощью остальных отраслей историко-филологических знаний. Он старается факты истории, литературы, искусства привести в самую строгую классификацию, чтобы получить ответ на основные вопросы палеографии“ [1]). Точно также и Витковский, указывая, что критический аппарат филолога создается на основе полного понимания языка, вслед за тем замечает: „Не в меньшей степени основанием для хорошей критики текста является исчерпывающее понимание содержания“ [2]).

---

[1]) Проф. В. Н. Щепкин. Учебник русской палеографии, М. 1920, стр. 5.—Ср. у Потебни, Из зап. по теории словесности, стр. 110: „Нельзя сказать, какого рода знания ненужны при объяснении состава, действия и происхождения поэтического произведения“.

[2]) Witkowski, op. c., S. 21.

IV. ВЫВОДЫ И ИЛЛЮСТРАЦИИ

Нет ли однако в последнем из этих утверждений некоторого противоречия с предложенным выше основным определением критики как такой деятельности, которая приуготовляет понимание? А именно возникает вопрос, каким образом критика, подготовляя понимание, сама в то же время основывается на понимании? Но очень легко показать, что без понимания критика действительно невозможна. Это можно видеть уже на тех элементарных примерах, которые приведены выше. Совершенно очевидно, что у нас никогда не могло бы возникнуть сомнение в адэкватности печатной редакции Д о м и к а в К о л о м н е или указанной строки булгаринского списка, если бы мы наперед уже не произвели соответствующей интерпретации этих сомнительных строк. Нельзя верно оценить явление, пока оно не понято. Но в той же степени невозможно понимание, пока не установлена достоверность, подлинность и т. п. того предмета, на который наше понимание направлено. Для того, чтобы понять поэму, первоначально нужно еще убедиться, что перед нами действительно поэма, т.-е. что данный текст отвечает тем требованиям и канонам, выполнение которых предполагается литературным жанром, именуемым нами поэмой. Не установив этого путем критической оценки, мы рискуем принять за поэму какой-либо памятник, вообще лишенный художественного замысла. Какой смысл останется тогда за нашей интерпретацией? Но столь же очевидно, что и оценка поэмы невозможна до тех пор, пока

мы ее хотя бы в некоторых отношениях не поняли, не уловили ее основного сюжетного задания, ее метрической или метафорической структуры, главных особенностей ее жанра и т. п. Никакого парадокса или petitio principii в этом разумеется нет. Эта взаимная обусловленность понимания и критики, оценки и истолкования, в совокупности своей образующих то, что мы называем филологическим методом, на деле означает только, что перед нами две стороны одного и того же акта, конкретно друг от друга неотделимые и являющиеся предметом особого принципиального суждения только в результате нашего специального внимания к той или иной из них. Различая методологически истолкование и критику, мы и здесь, точно также как выше, всячески должны подчеркнуть, что имеем дело не с твердыми перегородками, не с абстрактными схемами, а с живыми и конкретным интерпретирующим сознанием. Дело филологического таланта и опытности разорвать этот—только формально конечно—замкнутый круг. Во всяком случае конкретность самого слова, только в контексте и через раскрытие его структуры приобретающего свой точный смысл, обусловливает то обстоятельство, что в практической работе критика текста неотделима от комментария.—Выше мы видели уже, что критика принимает тот или иной вид в зависимости от того, в какой смысловой контекст мы включаем подлежащий оценке отрезок текста. Но установление контекста и есть в сущности комментарий. Мы говорим о „реальном" комментарии, когда помещаем слово в контекст истории матерьяльной культуры, поскольку данное слово интересует нас с точки зрения его вещественного значения; мы говорим о комментарии „литературном", когда соотносим слово к сфере литературной истории, соответственно о комментарии „грамматическом", „биографическом", „поэтическом" и т. п.

Укажу здесь два примера, где связь критики и комментария может быть и очень элементарна, но зато крайне наглядна. Разные группы списков лермонтовского Демона дают следующее разночтение в IX строфе первой части:

То был ли призрак возрожденья?
Он слов покорных в утешенье
Найти в уме своем не мог.

(Берлинск. изд. 1856 г.).

То был ли призрак возрожденья?
Он слов коварных в искушенье
Найти в уме своем не мог.

(Коррект. Краевского)

Независимо от того, какие из этих списков будут признаны более авторитетными из соображений их внешней истории, для чего конечно также необходим соответствующий комментарий, хотя бы библиографический,— степень достоверности обоих этих вариантов может быть уяснена уже из внутреннего сюжетного строения поэмы. Избирая именно этот путь сюжетного истолкования, Аничков [1]) и приходит к заключению, что предпочесть следует второй вариант, так как первый находится в противоречии с дальнейшим развитием сюжета. На самом деле, Демону не в чем было утешать Тамару, жених ее еще не убит, но познав чувство любви, он не находит в себе силы подойти к ней со словами искушения.

Другой пример может представить не только иллюстративный, но и актуальный интерес. Описывая возвращение Пушкина с Кавказа в 1829 году, Анненков сообщил: „По сю-сторону Кавказа, он (Пушкин) встречает где-то бюст Завоевателя—и пишет к нему:

---

[1]) См. Методологические замечания о тексте Демона, стр. 288—289.

Напрасно видишь тут ошибку:
Рука искусства навела
На мрамор этих уст улыбку
И гнев на хладный лоск чела.
Не даром лик сей двуязычен.
Таков и был сей властелин:
К противочувствиям привычен
В лице и жизни арлекин“ [1]).

Так впервые было напечатано это стихотворение, позднее печатавшееся под заглавием Перед бюстом, и с произвольной переменой в первой строке (напрасно видят). Гофман, опубликовавший недавно подлинную рукопись этого стихотворения [2]), обратил внимание на историю его заглавия. В рукописи эти стихи первоначально были озаглавлены Кумир Наполеонов. Затем это заглавие было зачеркнуто, и вместо него написано: К бюсту Завоевателя, т.-е. именно так, как сообщает об этом описательно Анненков. Исходя из первого, зачеркнутого в рукописи заголовка, Гофман высказывает мнение, что эпиграмма относится к Наполеону, а не к бюсту Александра I, работы Торвальдсена, как думали до сих пор на основании комментария, предложенного П. И. Бартеневым. Но Гофман не обратил внимание на недавно опубликованную записку Пушкина, хранящуюся в Онегинском музее [3]). Здесь читаем: „Торвальдсен, делая бюст известного человека, удивлялся странному разделению лица, впрочем прекрасного—верх грозный, нахмуренный, низ же выражаемый всегдашней улыбкою — Это нравилось Торвальдсену“. Заметка эта комментаторами отнесена к 1828 году, но близкая связь ее со стихами не подлежит сомнению. Возникает вопрос:

[1]) П. В. Анненков. Материалы для биографии Пушкина, 1855, стр. 222.

[2]) Неизданные рукописи Пушкина, стр. 361.

[3]) Неизданный Пушкин, стр. 182.

как оценить первоначальный вариант заглавия в рукописи— Кумир Наполеонов. Действительно ли о Наполеоне идет речь в стихах, или же заглавие не соответствует их содержанию? Ответ на этот вопрос, каков бы он ни был, очевидно невозможен без широкого культурно-исторического комментария, для чего пришлось бы выяснить, есть ли у Торвальдсена бюсты Наполеона, и среди них такой, в котором выражалось бы это „странное разделение лица", далее — отличался ли действительно Наполеон подобным разделением лица и т. п. Если же выяснится, что более вероятно, что речь здесь идет не о Наполеоне, то придется уже тем или иным путем объяснить это несоответственное, неадэкватное заглавие—как описку, сознательную попытку ввести в заблуждение и т. д., для чего опять-таки необходим обстоятельный, прежде всего—биографический комментарий. Далее подобный же вопрос нужно будет поставить и по отношению ко второму варианту заглавия: К бюсту Завоевателя. Нельзя напр. не заметить, что эпитет „Завоеватель", обычный для Наполеона, непривычен для Александра I, хотя он и въехал на белом коне в Париж. Как бы, повторяю, практически ни был решен этот вопрос, мы видим все же, что критический приговор по поводу его заглавия невозможен без всестороннего понимания предмета, о котором идет речь, что и находит свое выражение в комментарии.

Таков следовательно наш первый и основной вывод: критика конкретна. Она бессильна и неплодотворна, когда прячется за букву, за печатный знак, пытаясь избежать ответа на возникающие перед нею ответственные проблемы. Построение критического анализа есть построение вглубь и вширь: глубокое проникновение в структуру слова и его содержание, широкий охват возможных смысловых контекстов—вот те условия, вне

выполнения которых критика есть не критика, а ребяческая забава — „буквоедство". Но та же конкретность критики приводит нас и к другому основному заключению. Из всего предыдущего с несомненностью следует, что критическая оценка не может исходить из какой-либо одной заготовленной теории, равно как не может руководствоваться и одним каким-либо раз навсегда приспособленным масштабом. Какой бы единый критерий ни клали мы в основание критического анализа, он будет несомненной абстракцией, потому что нельзя оценить художественный памятник, не оценив его одновременно с точки зрения грамматики или исторического содержания. Точно такой же абстракцией будет и всякая теория, заранее предуказывающая, что и как надлежит оценивать, или предлагающая твердые оценочные принципы. Потому что единственный общий принцип критики состоит в том, что она критика, т.-е. ничему не верит, пока сама не увидит. Только конкретное изучение всякий раз отдельно взятого факта, в широком и предельном его филологическом истолковании, может дать нам точный ответ на вопрос: дефектно ли данное изложение или же оно только кажется нам таким. В области практической, когда наши критические суждения принимают форму критики текста, это означает, что только конкретная интерпретация каждого отдельного варианта или списка, в предельном его освещении филологическим комментарием, может дать нам ответ на вопрос: что же следует печатать. Никакого панацейного решения здесь быть не может: в данном случае вполне применимо то, что говорит Томашевский о принципах расположения поэтического матерьяла, справедливо отвергая возможность единого решения во всех случаях. Пусть действительно в большинстве случаев последняя авторская редакция является „каноном", т.-е. наиболее полно и законченно воплощает художественный замысел автора, пусть

это совпадает с „волей поэта“. Но все же и эта каноническая редакция должна быть подвергнута критической оценке. Для филолога нет неприкосновенных канонов, пока он своими глазами не убедился в том, что они действительно неприкосновенны. Мы не можем закрывать глаза и на такие случаи, когда последняя авторизованная редакция не является авторитетной. Мы не можем забывать, что всякого рода лапсусы, опечатки, а то и более существенные отклонения от задания, которые иной раз могут объясняться особым состоянием здоровья автора, упадком его таланта, резким поворотом в миросозерцании, различного рода внешними или биографическими побуждениями и т. п. причинами, легко могут угнездиться и в последней, т.-е. при механическом подходе к делу—наиболее авторитетной редакции. Механический подход к своей задаче и есть основной грех филологической критики, до крайности распространенный среди русских филологов. Приведу снова некоторые примеры, которые покажут, что не всегда можно полагаться на механическое воспроизведение последней авторизованной редакции, и что в ряде случаев такое механическое воспроизведение равносильно прямому искажению текста. Поучительно в этом смысле хотя бы знаменитое тихонравовское издание сочинений Гоголя. Текстологические приемы Тихонравова, который выработал гоголевский текстуальный канон на основе действительно исчерпывающего сопоставления и отбора мельчайших вариантов, вызывали впоследствии нарекания. В них видели проявление редакторского „произвола“ и „субъективизма“ [1]). Действительно можно пожалеть, что Тихонравов не всегда делится с читателем теми соображениями, в силу которых

---

[1]) См. хотя бы предисловие Н. Коробки к редактированному им собранию соч. Гоголя в изд. „Деятель“, т. I, стр. 7 сл.

он отступает от авторизованного в последний раз текста. В некоторых случаях и прямо можно возражать против предпочтения, оказываемого им стилистическим поправкам Прокоповича. Но вот напр. как обосновывает Тихонравов свое отступление от санкции самого Гоголя в эпиграфе к Майской Ночи. Подготовляя к печати так наз. „издание Трушковского“, полностью вышедшее уже после смерти писателя, Гоголь откинул в этом эпиграфе последние три слова: „тильки ж куды чорт уплетецця, то верть хвостыком—так де воно й возмецця ниначе з неба“. Тихонравов все же восстанавливает это „ниначе з неба“ в основном тексте, поясняя, что эти слова казались Гоголю неуместными „при тогдашнем направлении его мысли“ (т.-е. в конце 1851 г., незадолго до смерти [1]). Аргументация эта заслуживает на мой взгляд самого серьезного внимания. Душевный разлад на почве религиозных переживаний, которым характеризуется последний период жизни Гоголя, не позволил писателю объяснять проделки чорта как „дар с неба“, но разве это основание для того, чтобы лишать этот эпиграф столь характерного для всей повести колорита украинского фольклора? Писатель, искажающий из посторонних, не художественных побуждений свой собственный текст, с точки зрения художественной критики заслуживает принципиально такого же отношения, как и неискусный переписчик. При этом конечно нужно только до конца быть уверенным, что перед тобою действительно искажение, а не изменение художественного замысла.

Другой из моих примеров касается Баратынского. Мне всегда казались непонятными известные две строчки из стихотворения Сердечным нежным языком:

[1]) См. Сочинения Н. В. Гоголя. Издание десятое, 1889, т. I, стр. XIV.

И сладострастных лобызаний
Живой язык употребил...

Мне казалось, что следующая за этим строчка „она смотрела также тупо“ — не совсем вяжется с изображаемою здесь ситуацией, да и самое выражение „язык лобызаний“ казалось искусственным и неточным. Сомнения мои возросли, когда сначала из примечаний к академическому изданию соч. Баратынского, а затем из опубликованного дневника А. Н. Вульфа стало известно, что Вульф цитировал эти стихи, еще до появления их в печати, несколько иначе:

И сладострастных осяваний
Живой язык употребил. [1])

Редактор академического издания М. Гофман, вопреки даже тогдашним своим принципам, оставил в тексте „лобызаний“, заметив при этом, что в печати Баратынский заменил осязания — лобызаниями. По счастью однако дело обстоит иначе. То, что можно было заключить уже из простого критического сопоставления обоих вариантов, то теперь подтверждено новейшими архивными находками, из которых явствует, что это есть замена не поэтическая, а цензурная [2]). Точный смысл представляемой стихотворением ситуации показался цензуре шокирующим.

Есть и еще примеры. В 1913 году появилось новое издание Русских Ночей В. Ф. Одоевского, под редакцией С. А. Цветкова. Редактор не ограничился простой перепечаткой первого тома изданного самим автором в 1844 году собрания его сочинений, а решил ввести

[1]) См. акад. изд. (1914) т. I, стр. 280 и Пушкин и его современники, в. XXI—XXII, стр. 88.

[2]) См. Литературный Музеум I, под редакцией А. Николаева и Ю. Оксмана, стр. 16.

в основной текст разного рода поправки и дополнения, которые значительно позднее были сделаны Одоевским на одном из экземпляров этого первого тома. Редактор исходил из естественного желания дать текст, отвечающий намерениям автора. Эти намерения нашли свое прямое выражение в указанных поправках, и после них собственные уверения Одоевского в черновом предисловии к несостоявшемуся новому изданию, что он отказался от переделок, ибо они оказались бы только „механическими приставками“ [1]), можно оценить лишь как литературный прием, в крайнем случае как признание, что ему не удалось осуществить всех предполагавшихся перемен. Несмотря однако на это естественное намерение Цветкова, нельзя не согласиться с аргументацией П. Н. Сакулина, который выступил с категорическими возражениями против новой редакции Русских Ночей [2]). В своей критике издания Цветкова проф. Сакулин исходит из совершенно правильного тезиса, что Русские Ночи есть „прежде всего памятник нашей литературы и общественности в период 30-х годов“. В шестидесятых годах Одоевский во многом изменил свое мировоззрение, поддавшись влиянию распространенных тогда материалистических убеждений, и этот перелом нашел свое выражение также и в его позднейших поправках к Русским Ночам. В эпизод Бала вводятся мотивы из севастопольской войны, выражение „сила молитвы“ заменяется через „сила любви“ и т. д. Указанные изменения действительно искажают основной смысл и своеобразие Русских Ночей, и научная критика, основывающаяся на истории общественных и философских идей, вправе отвергнуть эту позднейшую авторскую редакцию. Тем не

[1]) См. Кн. В. Ф. Одоевский. Русские Ночи, М. 1913, стр. 5 сл.

[2]) См. Голос Минувшего 1913, № 6, стр. 257—260.—Приношу благодарность Н. Ф. Бельчикову, указавшему мне на эту рецензию.

менее я позволю себе не до конца согласиться и с критикой Сакулина. Если приводимые им аргументы и представляются вполне убедительными, то отсюда вовсе еще не следует, что Русские Ночи должны механически воспроизводиться „в том самом виде, в каком они появились в 1844 году, со всеми особенностями их языка и стиля". Позднейшие поправки Одоевского должны быть изучены каждая в отдельности, и только конкретный анализ каждой даст ответ на вопрос—какие из них должны быть введены в основной текст, а какие нет. И если по отношению к тем из поправок, которые искажают идеологию Русских Ночей вполне применимы возражения Сакулина, то что можно возразить против чисто-стилистических поправок, которых не так-то мало, а может быть и большинство? Так напр. конец первого абзаца Бала в первой редакции читался: „в полупотухших, остолбенелых глазах мешалась горькая зависть с бешеным воспоминанием прошедшего,—и все вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастном безумии..." Позднее Одоевский поправил: „горькая зависть с горьким воспоминанием прошедшего" [1]). Авторский замысел здесь совершенно ясен: гораздо удачнее здесь параллелизм „горькой зависти и горького воспоминания", чем параллелизм „бешеного воспоминания с беснующимся сладострастным безумием". Нет решительно никаких оснований отвергать эту поправку, нисколько не нарушающую общую идеологию Русских Ночей и улучшающую чтение. Такой же характер носит поправка в рассказе старого библиомана, который в первой редакции говорил, что у него было „то самое выражение", какое изображено на карикатуре, а в позднейшей—„то

[1]) Ср. Сочинения князя В. Ф. Одоевского, Спб. 1844, т. I, стр. 81, и по изданию Цветкова, стр. 111.

же глупое выражение“ [1]). Поправка эта уточняет смысл излагаемого и никаких сомнений у критика вызывать не должна.

Очень интересную иллюстрацию к нашей теме дает Л. П. Гроссман в своей книге о Театре Тургенева. Припоминая заявление самого Тургенева, что Завтрак у предводителя это только „сцены, не имеющие значения драматического“, Гроссман указывает, что новооткрытая первоначальная редакция этой комедии обнаруживает „глубокую сценическую действенность“. Превращая позднее свою комедию в пьесу для чтения, Тургенев тщательно вытравляет из первоначального текста все наиболее яркое в нем с точки зрения законов театральности. Поскольку эти наблюдения Гроссмана могут быть подтверждены специальным анализом и драматической критикой, постольку несомненным остается его вывод, что постановка указанной комедии, как впрочем и других тургеневских пьес, по первоначальному тексту, „явилась бы благодарной задачей для нашего театра“ [2]).

Еще один интересный пример дает нам Б. М. Эйхенбаум в своей рецензии на недавнее издание лесковского Амура в лапоточках [3]). Редактор этого издания П. Быков воспроизвел рассказ Лескова в его позднейшей редакции, не обратив внимание, что эта редакция, помимо чрезвычайно существенных отклонений от характерного для Лескова сказового стиля первоначальной редакции, содержит и явные искажения со стороны сюжета. „Сцена во врачебной управе“—пишет Эйхенбаум—„сокращена—оплеваны не все члены управы, а только англичанин; между тем дальше говорится: оплеванные члены управы и т. д.“ Естественно, что перед редактором возникает сложная

[1]) Ibid., соответственно стр. 44 и 74.

[2]) Леонид Гроссман. Театр Тургенева, П. 1924, стр. 44—46.

[3]) Русский Современник 1924, № 3, стр. 260—261.

критическая проблема, решение которой вряд ли достижимо путем механического воспроизведения отмеченной указанными особенностями позднейшей редакции.

Возвращаясь к примерам из области пушкинского текста, я хочу указать на одну особенность всех почти новейших изданий Пушкина, ярко и наглядно иллюстрирующую порочность тех критических методов, которые исходят из слепой приверженности к последним редакциям. Давно уже сравнительно известный лингвист В. И. Чернышев указывал, что не все позднейшие прижизненные издания Пушкина являются лучшими, и что „степень их исправности всякий раз нужно исследовать особо“ [1]. Это верное указание упорно игнорируется нашими пушкиноведами. Томашевский напр. совершенно правильно поступает, когда в основу окончательного текста Евгения Онегина кладет смирдинское издание 1833 г., а не миниатюрное издание 1837 г., которое изобилует опечатками [2]. Но он же, следуя примеру академического и венгеровского изданий, печатает в своем однотомном издании (Ленгиз, 1924) Бахчисарайский Фонтан и Полтаву без эпиграфов, на том только основании, что в собрании поэм и повестей 1835 года эпиграфы эти оказались устраненными. Эпиграфы—весьма сложная проблема пушкинской поэтики и заслуживали бы особого исследования. Они никогда у Пушкина не случайны и играют строго рассчитанную роль в его поэтических композициях. То обстоятельство, что лирика Пушкина почти совсем не знает эпиграфов, а поэмы в большинстве случаев снабжались ими, сближает пушкинские поэмы в не-

[1]) Пушкин и его современники, в. VI, стр. 155.

[2]) Что же до Гофмана, то он, верный принципу авторской „воли“, печатает Евгения Онегина („Народная Библиотека“, 1920) по изданию 1837 г., упрекая в то же время в „ошибке“ тех, кто придерживается более исправного смирдинского издания.

которых отношениях с его прозой и может привести исследователя к некоторым интересным выводам в области поэтики пушкинского сюжета. Но во всяком случае, сколько бы нам ни твердили о воле автора и последней редакции, мы не забудем собственных замечаний поэта о своих эпиграфах, замечаний, наглядно свидетельствующих об этой своеобразной роли эпиграфов в его творчестве. Отвечая критикам Полтавы Пушкин писал: „В Вестнике Европы заметили, что заглавие поэмы ошибочно, и что, вероятно, не назвал я ее Мазепой, чтоб не напомнить о Байроне. Справедливо—но тут была и другая причина: эпиграф. Так и Бахчисарайский Фонтан в рукописи был назван Харемом, но меланхолический эпиграф соблазнил меня“ [1]). Можно ли после этого устранять из поэм эпиграфы, объясняющие их заглавия, следовательно — подчеркивающие особенное понимание автором самой своей темы, на том только основании, что в собрании поэм, издававшемся, как и большинство пушкинских прижизненных изданий, крайне небрежно, без непосредственного наблюдения автора, эпиграфы оказались пропущенными? Не трудно по моему доказать, что пропуск этот—дело совершенно случайное и объясняется просто самою типографскою формою собрания 1835 г. Обратим в самом деле внимание, что три издания Бахчисарайского Фонтана (1824, 1827 и 1830 гг. [2]) все выходили с эпиграфами: просто невероятно, чтобы при пушкинской манере творчества опущение эпиграфа в четвертом—последнем—издании поэмы, через одиннадцать лет после первого издания и через пять лет после признания об оказавшемся „соблазнительным“ меланхолическом эпиграфе, являлось следствием какого-либо художествен-

[1]) Пушкин (изд. „Просвещение“), т. III, стр. 397.

[2]) Ср. Н. Синявский и М. Цявловский. Пушкин в печати, М. 1914, №№ 96, 300, 678.

ного замысла. Но стоит только обратить внимание на самую внешнюю форму издания 1835 года, чтобы догадаться, почему именно в собрании поэм, а не в отдельных изданиях, эпиграфы оказались пропущенными. Весь секрет состоит в том, что в отдельных изданиях эпиграфы печатались на обложках и титульных листах, а не непосредственно перед самим текстом поэмы. Естественно, что при соединении поэм в одно издание, подготовлявшееся наспех и кое-как, текст титульных листов в соображение не принимался: с точки зрения подобной типографской формы столь же естественно было опустить эпиграфы, как и обычные на титульных листах подзаголовки: „Сочинение Александра Пушкина". В первых двух изданиях Бахчисарайского Фонтана, из-за предисловия Вяземского, между эпиграфом и началом поэтического текста образуется к тому же расстояние в целый печатный лист слишком. Ничего невероятного нет наконец и в таком предположении, что при сдаче собрания поэм в набор, обложки и титульные листы с экземпляров отдельных изданий просто-напросто обдирались, как неподлежащие воспроизведению. Причины опущения эпиграфов не могут не быть случайны, и стоит только немножко любить самое поэзию, а не последние редакции, чтобы эти случайные причины установить. Но Томашевский, как я указал уже, вовсе не пионер в этом несомненном искажении текста пушкинских поэм. Венгеровское издание дает снимок с титульного листа отдельного издания Полтавы (1829), в котором эпиграф набран с опечаткой: *os* вместо *as* во второй строчке (т. III, стр. 29). Опечатка эта нигде не оговорена, да и сам эпиграф не введен ни в текст, ни в примечания. Еще разительнее поступает венгеровское издание с Бахчисарайским Фонтаном. Здесь эпиграф не дан не только в тексте и в примечаниях, но даже и в вводной комментирующей

статье Н. Лернера (т. II, стр. 184), который ухитряется упомянуть об эпиграфе, привести даже соответствующую параллель из Онегина, не воспроизведя в то же время текста самого эпиграфа. Мы согласны уважать волю автора, но ведь требуется некоторое уважение и к читателю. Наконец академическое издание, хотя и приводит текст эпиграфа в примечаниях (т. III, стр. 285 прим.), совершенно не останавливается на моменте его опущения, порождая тем естественное недоумение у читателя насчет причин исчезновения эпиграфа в тексте.

Второй из пушкинских примеров, который я хотел привести здесь же, ранее чем перейти к дальнейшему, касается текста Русалки в той редакции, которая напечатана в новейшем однотомном издании Ленгиза (стр. 324—331). Томашевский здесь придает сценам Русалки новый порядок, как поясняет он, „установленный Пушкиным в автографе". Если исходить из традиционного текста Русалки, хотя бы по изданию „Просвещения" (т. III, стр. 568—589), то отдельные сцены драмы располагаются так: I. Мельник и его дочь, объяснение с князем. II. Свадьба. III. Княгиня и мамка. IV. Песня русалок, моколог князя, появление мельника, ловчий. V. Русалка и ее дочь. VI. Князь и Русалочка. Именно так расположены сцены и в рукописи, где они однако не пронумерованы. Но перед третьей сценой в рукописи в скобках поставлено (II), перед четвертой соответственно (III) и перед V—(I). Издатель рукописи Л. Бельский принимает впрочем эту последнюю помету за (V), но насколько можно судить по снимку—неосновательно [1]). Считаясь именно с этими пометами, Томашевский и располагает в новом издании сцены Русалки заново, вопреки изда-

[1]) См. Русалка. Фототипические снимки с рукописи, под ред. Л. Бельского, М. 1901.

тельской традиции. Все это было бы хорошо, если бы, однако, при этой перестановке самым жестоким образом не пострадал сюжет драмы. Развязка Русалки, если оставить в стороне пометы в рукописи, развивалась так. В V сцене Русалка говорит дочери:

Послушай, дочка: нынче на тебя
Надеюсь я. На берег наш сегодня
Придет мужчина. Стереги его
И выдь ему навстречу.

Разъяснив дочери свое поручение, Русалка заканчивает V сцену следующими словами:

Я каждый день о мести помышляю
И ныне, кажется, мой час настал.

Вслед за этим непосредственно следует последняя (VI) сцена:

Берег.
Князь.
Печальные, печальные мечты
Вчерашняя мне встреча оживила.
Отец несчастный!

и пр. Хронология событий в Русалке следовательно такова, что князь на завтра после первой встречи с мельником (сц. IV) возвращается к берегу, а Русалка высылает к нему навстречу дочь, именно в расчете на то, что он еще раз придет на место „вчерашней встречи". Князь действительно приходит, вспоминает свою встречу с мельником и встречает Русалочку.

Этот-то последовательный ход действия и нарушен совершенно редакцией Томашевского. Так как V сцена у него передвинута на место III, то приходится думать, что Русалка высылает свою дочь навстречу князю еще до того, как он впервые увидел „ворона", а когда князь после этого действительно приходит на берег, то он и встречает ворона, а не Русалочку, которая не торопится с поручением матери и выходит к князю ровно

через сутки после того как ей это было приказано. Можно ли так печатать Русалку? Мне кажется, что нельзя и что смутившие Томашевского пометы в рукописи нужно объяснить какими-либо случайными причинами. Очень возможно, если только это действительно пометы самого Пушкина, что они указывают лишь на начало какого-то плана переделки Русалки. Да и вообще явная незаконченность Русалки является лучшим оправданием для того, чтобы располагать ее сцены так, как было принято до сих пор. Замечу еще, что план Русалки, находящийся в рукописях Пушкина [1]), всецело оправдывает именно традиционную редакцию. Вот этот план: Мельник и его дочь, Свадьба, Княгиня и мамка, Русалка, Князь, старик и Русалочка, Охотники. „Охотники“ здесь возможно относятся к дальнейшему, еще не осуществленному замыслу.

Этих иллюстраций кажется достаточно для того, чтобы необходимость конкретного анализа и исследования в каждом отдельном случае, который ставит критика перед затруднениями, стала совершенно ясной. Но эти же качества критического акта позволяют нам сделать и еще один вывод, касающийся как раз того „субъективизма“, с которого мы начали свое рассуждение. Все вышеприведенные иллюстрации имели помимо прочего целью доказать, что качество и достоверность критики зависят также и от ряда персональных качеств самого критика. Широкий культурно-исторический контекст, о котором говорено было выше, не всегда и не всякому может быть доступен. Степень образованности и учености критика— вот что прежде всего отражается на качестве его суждений. Но и одна образованность, без которой вообще невозможен ученый критик, сама по себе дела еще не решает. Образованности и осведомленности должна сопут-

[1]) Таблица XXIV по изд. Бельского.

ствовать также особая критическая одаренность, специфически-филологическая талантливость, мастерство понимания и интерпретации, уменье угадать живой дух за мертвой буквой. Однако и после всего этого мы не можем еще перестать считаться, даже и в принципиальном анализе, с так наз. субъективностью филологического знания. Таланты и способности, скажут, нужны напр. и в математике, и не потому ли и здесь существуют спорные вопросы? Последнее разумеется отрицать было бы не легко, но если противники Эйнштейна напр. принуждены отыскивать ошибки в его вычислениях и экспериментах, то даже и у Шамполиона, я думаю, не было в руках так наз. объективных доказательств, когда он раскрывал тайну иероглифов, а только аргументы и указания, рассчитанные на то, что и другие сумеют понять то, что открылось его пониманию. Но ведь могут и не понять! Именно так и накладывается клеймо „субъективности" [1]).—Сущность дела таким образом вовсе не в эмпирическом несовершенстве земного разумения: указанная субъективность филологического знания имеет свои необходимые и идеальные основания в самом предмете исследования, который всегда приходится извлекать из значения соответствующих знаков и который не может быть обнаружен простыми чувствами, как в науках естественных [2]). Поэтому и эмпирические

[1]) Излишне доказывать, что терминология эта вовсе не соответствует точному смыслу отношения. У нас называют субъективным и все то, что просто предполагает некоторого субъекта. Так и понимание необходимо предполагает понимающую индивидуальность, однако, ни откуда наперед не видно, что она понимает субъективно, т.-е. каким-либо ей одной свойственным образом.

[2]) Сошлюсь на весьма интересную, хотя и не во всем удовлетворяющую работу голландского исследователя H. J. Pos'а: Kritische Studien über philologischen Methode (Beiträge zur Philosophie, 10), Heidelberg 1923, преимущественно посвященную этой проблеме субъ-

ошибки понимания, возможность которых никто разумеется отрицать не станет, не опорочивают самого метода, а методологически разрешаются в его внутренней диалектике. Диалектическое же рассмотрение метода без труда обнаруживает принципиальную и неизбежную релативность понимания,—это и есть источник обычных недоразумений. О совершенном понимании мы можем мечтать или же исходить из него как из потенциальной величины при каких-либо идеальных конструкциях, но по природе своей оно всегда остается существенно относительным. В этом и состоит главная трудность достаточного и удовлетворительного истолкования. Так напр. для достаточного истолкования какого-либо художественного произведения в его целом, нам первоначально нужно понять его в частностях. Но эти же частности и отдельные места будут поняты нами неверно, если мы не будем их толковать, исходя из целого. Такого рода соображения и заставили Шлейермахера в предисловии к его переводу Государства Платона признать, что „теоретически мы имеем здесь дело с границами всякой интерпретации, которая выполняет свое задание всегда только до известного предела“ [1]). Не трудно отсюда видеть, что относительность понимания есть ничто иное, как условие научной работы. Для нас же важно, что основанные на понимании критические оценки сами в свою очередь могут

ективности в филологии, в частности см. S. 78—81. Защищая специфичность познавательного акта филолога, автор в то же время называет свою позицию позицией реализма. Приведу следующее любопытное его определение: „... das Subjektive am Material, d. h. das spezifische auf das von-der-Subjektivität-erfasst-werden Bezogene, sein „Erscheinen“ gehört auch zu ihm, zu seiner totalen Fülle, und ohne dieses ist das Material nicht das, was es im ganzen ist“ (S. 6, разрядка автора).

[1]) См. W. Dilthey, op. c., S. 330.

стать предметом научной критики и дискуссии: этого достаточно, чтобы не бояться „субъективизма“, и чтобы забыть некстати цитирующуюся известную латинскую пословицу о вкусах, со ссылкой на которую прекращается всякая научная мысль [1].

Если мы захотим теперь сделать отсюда вывод в область практической работы над текстами, то мы должны будем признать, что общеобязательного и единого „канона“ у нас действительно быть не может. Но если такого канона и нет, то очевидно совсем не в том эмпирически—безразличном смысле, как это утверждал Томашевский. Нет, оценивать и выбирать мы должны и можем и не покидая почву науки, но у нас действительно не может быть канона, если под этим термином понимать буквальное и предельное совпадение двух критически установленных текстов в отношении максимальных мелочей. Это не значит, что такое совпадение вообще невозможно. Но a priori, теоретически, предполагать его конечно невозможно. В этом смысле может быть и в самом деле лучше не пользоваться термином „канон“. Реально, на деле, у нас всегда будет лишь некоторое приближение к канону, некоторая потенция его, частичное осуществление того идеального задания, которое стоит перед критиком. Всякий новый день могут появиться новые, до тех пор неизвестные матерьялы, архивные находки, которые заставят нас вновь и вновь пересматривать незыблемые, казалось бы „раз навсегда“ установленные канонические тексты. Всегда может появиться ученый, силой дарования и критических способ-

[1]) Нельзя здесь не вспомнить снова Потебню с его превосходной иронией по поводу „так называемой объективности“, „которая в сущности не есть более широкое знание, а лишь более полное равнодушие“.—См. Из записок по теории словесности, Харьков 1905, стр. 137.

ностей превосходящий своих предшественников, который найдет тот или иной новый, до тех пор неотмеченный дефект в тексте, на „веки вечные“ признанном и фиксированном. Этот потенциальный характер филологического знания прекрасно в свое время был подчеркнут тем же Томашевским в примечаниях к изданному им тексту Гавриилиады [1]. „Установление канонического текста“— писал там Томашевский — „не есть какая-то сдельная работа, границы которой легко определяются,—это есть деятельность непрерывная, деятельность бесконечного приближения к идеалу, вообще недостижимому“ [2]. Остается пожалеть, что эти прекрасные слова не вспомнились Томашевскому, когда он в отчаянии прибег к „глубокому субъективизму“. Субъективизм этот, как мы видели, покоится на прочных и рациональных научных основаниях, на законах понимания, и в тенденции своей, в идеале, к которому он устремлен, дает знание объективное, строгое и точное.

---

[1]) Пушкин. Гавриилиада. Под ред. Б. Томашевского, П. 1922, стр. 96.

[2]) O. Stählin, op. c., S. 107—108, советует филологу пересмотреть „через пару лет“ изданный им текст, чтобы таким образом обнаружить, что сделала за это время наука.

V. КРИТИКА ТЕКСТА.—КОНЪЕКТУРА

Мы не получили бы действительного представления о задачах и методах критики текста, если бы ограничились только выше изложенными общими выводами о критике вообще. Наоборот, все предыдущее служит только обоснованием и истолкованием того определения, какое теперь мне надлежит дать критике текста, как деятельности специфической и характеризующейся своими особыми признаками. Шлейермахер был совершенно прав, когда отличал критику филологическую от иных критических дисциплин, считая ее задачей—установление подлинности документа [1]). Он не указал только того, что и так прямо следует из его собственного анализа и его аналогии между разными критическими дисциплинами. А именно для того, чтобы сделать свою мысль о единстве критики совсем ясной, он должен был бы к своему определению филологической критики добавить, что самая подлинность документа может быть установлена и доказана только после того, как документ подвергнут точно такому же критическому анализу, к какому мы прибегаем в тех случаях, когда не подлинность документа, а иные его качества направляют наши научные интересы. Намеченный выше анализ структуры критического акта должен был показать, что подлинность документа в точно такой же мере не может быть установлена без предварительной оценки адэкватности выражения, в какой невозможна до-

---

[1]) См. выше, стр. 26—27.

стоверная оценка выражения без ответа на вопрос о подлинности. Второй момент критического акта, представляющий собою положительный или отрицательный ответ на тот вопрос, который мы задали в моменте первом, есть центральный момент критического акта не только по положению, но и по существу. Критический акт как бы предполагает возвращение к этому второму моменту после самопроверки через момент третий, т.-е. через вопрос о подлинности. Пока мы не убедились в подлинности документа, мы не можем утверждать, что отмеченные нами дефекты изложения суть действительные, а не фиктивные только дефекты. Равным образом мы не можем утверждать, что в изученном памятнике нет дефектов, пока мы не доказали, что он подлинный. Какие бы следовательно частные интересы ни руководили критиком, ответа на вопрос о подлинности он избежать не может. Но все это имеет и обратную силу. Третий момент критического акта необходимо предполагает и первый и второй, ибо иначе его вообще не было бы: самый вопрос о подлинности не может возникнуть, пока мы не задали его себе из желания убедиться в достоверности нашей оценки памятника,—все равно оценки положительной или отрицательной. Когда мы говорим, что имеем дело с документом подлинным, то это значит, что мы доказываем себе справедливость той положительной или отрицательной оценки, какую мы дали этому документу уже наперед. Итак, изучая памятник, мы прежде всего критики и подчиняемся общим и единым законам, направляющим критический акт, который всегда один и тот же. И только при этом условии мы можем различать отдельные оттенки или тенденции наших критических интересов. Поэтому, выделяя критику текста или, если держаться терминологии Шлейермахера, филологическую критику в особую область, мы и здесь выделяем только тенденцию и направление,

а не замкнутую в себе дисциплину, мы попрежнему мыслим себе это выделение конкретно, а не как твердую и абстрактную классификацию. Памятуя это, мы можем уже, не боясь недоразумений в дальнейшем, дать и особое определение тому виду критики, который можно условиться называть филологической критикой в узком смысле, а поскольку мы здесь имеем дело только с литературой, еще проще—обычным термином критика текста. Определение это можно получить следующим путем. Если возможны различные оттенки и тенденции в наших критических задачах, то каждая из таких тенденций должна иметь собственное и особое внешнее выражение, из которого она и может быть усмотрена. Мы можем следовательно сказать, что художественная критика внешне выражается в форме суждения относительно художественных достоинств или недостатков данного памятника. Тогда критика текста есть такой вид критики, который получает выражение в форме суждения относительно подлинности памятника. Этим пониманием мы и будем в дальнейшем руководиться, не забывая только всего, что говорилось о природе критического акта вообще, откуда следует напр., что и критика текста необходимо предполагает художественную и т. п.

Нам надлежит теперь спросить себя, как же даны нам эти суждения относительно подлинности текста? Спросить себя об этом надо, но только для того, чтобы сразу же убедиться, что вопрос это не принципиальный. Для целей принципиального анализа решительно безразлично, выражено ли суждение исследователя о подлинности документа в особой ученой статье или в критически-провеоенном тексте самого этого документа. Критическое издание тем только отличается в данном случае от специального сочинения, что в нем аргументы и доводы критика не выражены explicite, а даны уже просто в том тексте,

который зафиксирован в качестве подлинного. Так наз. критический аппарат может при этом в печати и не воспроизводиться,—он все равно должен существовать, хотя бы только в памяти редактора, раз текст напечатан после критической проверки. Таким образом нам не только не важно, в какой литературной форме даны нам заключения филолога о проверенном тексте, но не важны также различия между разными типами изданий,—ведь и документальное издание предполагает свою критику, палеографическую, напр. Вопросы издания, т.-е. в собственном смысле эдиционные, будучи лишь опосредствованно связаны с филологической методологией, выходят уже за границы нашей темы и предполагают свою особую методику, относящуюся к области изучения матерьяльной культуры, родственную напр. библиологии, музееведению и т. п. дисциплинам [1]). Если же в дальнейшем, как было и выше, при описании некоторых приемов текстуальной критики молчаливо будет предполагаться суждение о подлинности текста в форме критического издания, то просто из целей наглядности и удобства, а также и потому, что именно в этой форме работа критика приобретает свое важное социальное значение.

Переходя теперь к рассмотрению вопросов, непосредственно связанных с критикой текста, мы не должны упускать из виду той внутренней связи и принципиального тожества, какие существуют между отрицательной и положительной оценкой наличного выражения. Отрицательная критика eo ipso уже предполагает, что критик

[1]) Упоминавшаяся выше небольшая книга O. Stählin'a: Editionstechnik, несмотря на несколько высокомерный отзыв о ней у Витковского (op. c., S. 161), может служить примером такого рода методики, хотя она и написана в специальном применении к практике классической филологии.

знает, как мог бы быть устранен отысканный им дефект, иначе у него не может быть верного критерия для оценки. Но совсем особое значение приобретает это внутреннее тожество акта оценки, когда речь идет именно о текстуальной критике, т.-е. когда критика принимает форму приговора относительно подлинности выражения. Самая направленность критики текста на вопрос о подлинности приводит к тому, что предполагаемые ее отрицательными оценками положительные параллели имеют смысл прямого указания на действительное и фактическое, а не на потенциальное только, как это бывает в том случае, когда критика выражается через оценку качества. Эстетическая критика скажет: это подлинное, но оно некрасиво. Историческая критика скажет: это подлинное, но оно неверно рассказывает. А текстуальная критика ответит: это некрасиво и неверно, но это подлинное. Если таково действительно различие между критикой текста и критикой исторической или эстетической, то отрицательная оценка в последних двух случаях предполагает рядом с собою лишь знание того, что могло бы быть в памятнике в случае необходимости устранить его недостатки. Между тем в случае текстуальной критики, отрицательная оценка означает, что критик прямо может назвать подлинное, т.-е. фактически существующее, вместо существующего лишь фиктивно. Этот-то фактический, документальный характер критики текста и придает ей те особые качества, в силу которых она может находить свое выражение в непосредственном воспроизведении указанного ею подлинного документа, т.-е. в критическом издании. Но само собою разумеется, что такой документальный характер критики текста не лишает ее права на гипотетические построения. Если наличный запас документов и матерьялов не позволяет прямо указать на подлинное вместо признанного непо-

длинным, то это прямое указание в отдельных случаях может быть заменено указанием предположительным: во всяком случае важно, что и такое предположительное указание предполагает нечто подлинно и фактически существующим, но только неизвестным нам по каким-либо случайным или временным причинам. Этого рода гипотезы, так наз. конъектуры,—всегда рассчитаны на то, что рано или поздно они перестанут быть гипотезами и будут подтверждены документами.

Конъектура таким образом равносильна утверждению, что в подлинном тексте так именно и читается, как исправляет филолог[1]). От прямого указания на фактически-существующий подлинник конъектура отличается только тем, что предполагаемое ею документально-засвидетельствованное и где-то находящееся подлинное чтение „пока" никем еще не отыскано и не прочитано. Но теперь возникает новый вопрос: чем руководимся мы, когда утверждаем что-либо относительно подлинности изучаемого документа? Иными словами — что именно побуждает нас признать данное чтение или выражение, или весь памятник, неподлинным? На такое заключение мы естественно отваживаемся лишь тогда, когда убеждены, что отмеченный нами дефект изложения не принадлежит самому автору. Все теперь зависит поэтому от того, какого рода дефект в каждом данном случае имеется

[1]) Приведу снова замечательное определение Шлейермахера: „Всякое исправление текста (Emendieren) есть ничто иное, как восстановление подлинного факта из сообщения, — через какое либо посредство или непосредственно". Op. c., S. 3?7.—Встретившееся мне у Бласса, op. c., S. 147, определение „изобретающей" (divinatorische) критики, как познания того, что не находится перед глазами (das Erkennen des nicht mehr Vorliegenden) также разумеется было бы невозможно, если бы не отмеченная фактическая и реальная направленность отрицательных текстуальных оценок.

нами ввиду, — грамматический ли, или орфографический, поэтический и т. п. Для того, чтобы вынести свое суждение о подлинности применительно к какому-либо из этих контекстов, недостаточно уже очевидно знать памятник только в его матерьяльно-биографическом качестве, т.-е. как самим автором собственноручно составленный документ. Ведь и такой документ есть только знак и выражение, а потому и в нем могут быть свои дефекты, автору как автору не принадлежащие. Автор, помимо того что он автор, является в данном случае еще и переписчиком, и если только мы различаем критику графическую от, скажем, поэтической, то мы не будем считать автора-поэта ответственным за то, что лежит на совести автора-переписчика: его „собственноручная" описка не послужит еще в этом случае для нас основанием признать подлинным возникший в ее результате поэтический или грамматический дефект. Следовательно здесь снова нужна какая-то особая критика, которая позволяла бы разгадывать, что в какой-либо погрешности (поэтической, исторической, политической и т. д.) принадлежит автору как таковому, и что в этом смысле дефектом уже не является. Критика этого рода должна очевидно стремиться к такому изучению автора, которое позволило бы в результате вывести некоторую норму возможности ошибок самого автора. Термин „норма" не следует здесь понимать в каком-либо одиозном смысле, напр. статистически и пр. Конечно и статистические подсчеты здесь иногда могут оказаться полезными, но следует помнить, что та средняя величина, которая в данном случае отыскивается нами, есть величина не математическая; ищется же здесь преимущественно типическое и характерное. Это есть следовательно критика с точки зрения индивидуальной авторской манеры, „индивидуальная критика", как ее определяет Бэк, и имеет она преимуще-

ственно стилистический характер. Вполне возможно и такое положение, когда с указанной точки зрения приходится производить и чисто-биографические исследования, напр. если нас интересует вопрос, возможно ли, чтобы данный писатель, с некоторыми установленными его личными качествами, мог написать приписываемое ему сочинение, мог ли напр. Пушкин (как личность) написать Гавриилиаду и т. п. Очевидно все же, что и в этом случае эта биографическая критика будет иметь характер стилистического изучения, так как основываться она будет на известных ей законах авторского поведения, или, что то же, авторского биографического стиля[1]).— В общем случае мы можем следовательно сказать, что вопрос о подлинности равносилен вопросу о том, допускает ли или нет индивидуальная манера автора, его стилистическая физиономия, ту или иную погрешность против канона, предполагаемого различными имеющими силу для документа критериями. В формулировке Бэка это звучит так: „Для того, чтобы какой-либо неадэкватный элемент языка можно было истолковать как неподлинный, первоначально нужно еще установить, является ли индивидуальность автора настолько законченной (vollendet) и изложение его настолько подчиненным силе его характера, что данная погрешность не может быть приписана ему самому“[2]). Совершенно очевидно, что эта терминология не может толковаться в смысле лично-психологическом, да и вообще весь контекст Бэка не допускает и мысли о возможности интерпретации этого определения с точки зрения индивидуальной психологии. Мы стараемся ответить себе не на вопрос о том, действительно ли, т.-е. в реально-историческом смысле, данное

[1]) См. об этом в моей книжке: Биография и культура, М. 1927, стр. 45—50 и 67—70.

[2]) A. Böckh, op. c., S. 185.

неадэкватное выражение внесено в текст самим автором как человеческой особью, а только на вопрос, оправдывается ли данная погрешность с точки зрения законов индивидуального авторского стиля, со всей совокупностью его частных особенностей. Иными словами здесь перед нами возникает как раз та проблема авторской воли, которая иным исследователям служит оправданием механического воспроизведения авторизованной редакции, с той только очевидной разницей, что эта авторская воля есть для нас действительно п р о б л е м а, а не убежище от проблемы, и что самый термин „воля" есть здесь только метафора.

Возвращаясь теперь к конъектуре, как одному из типических выражений критики текста, мы должны установить одно чрезвычайно существенное правило критической проверки текста, с которыми филологи охотно не считаются даже тогда, когда отдают себе отчет, что их задача дать читателю не „хорошие" стихи, а только подлинные, — каковы бы они ни были. Правило это, как легко догадаться, состоит в том, что те или иные текстуальные субституции или поправки к текстуальной традиции являются законными лишь в том случае, когда они с полной несомненностью и абсолютной необходимостью вытекают из состояния наших знаний об индивидуальной манере автора. Только в том действительно случае, когда мы непреложно убеждены в полном несоответствии наличного текста тому подлинному выражению, которое диктуется контекстом индивидуального авторского стиля, мы вправе прибегать к конъектурам и иным текстуальным исправлениям. Не забудем, что всякая текстуальная поправка равносильна утверждению о ее подлинности, т.-е. принадлежности самому автору: ведь конъектура, как мы видели, устанавливаемое ею чтение предполагает подлинно существующим, хотя по природе своей она и является

только гипотезой. Ответственность критика, в особености в том случае, когда он излагает свои заключения в форме критически изданного текста, настолько велика, что если у него нет предельной и полной уверенности в неподлинности традиционного чтения, всегда лучше оставить это чтение нетронутым: в этом случае мы по крайней мере свободны от риска на одну ошибку нагромоздить ряд других, основанных на недостаточности нашего стилистического анализа. Я снова приведу некоторые частные примеры.

Весьма удачный пример такого бережного отношения к традиции дает Витковский. В Nathan der Weise Лессинга (II,5) печатная традиция сохраняет между прочим следующие сомнительные строки (рукопись не сохранилась):

Der grosse Mann braucht überall viel Boden
Und mehrere, zu nah'gepflanzt, zerschlagen
Sich nur die Äste.

„В высшей степени вероятно"—замечает по этому поводу Витковский,— „что Лессинг написал (или хотел написать):

Der grosse Baum braucht überall viel Boden".

И действительно, нет ничего естественнее этого предположения: традиционный текст очень похож на простую описку, недописанную метафору. Описка эта однако такова, что она не исключает возможности своей подлинности: „воля" автора несомненно была такова, чтобы написать: „Der grosse Baum", но нет таких стилистических законов, которые не позволяли бы видеть в этой описке поэтическую ошибку самого Лессинга. Указанное чтение поэтому сохраняется и теперь во всех изданиях. „Обычно" — формулирует Витковский — „нужно следовать наличной передаче текста (Uberlieferung), если нет принудительных оснований для исправления" [1]).

---

[1]) Op. c., S. 20.

Эти принудительные основания не всегда легко раскрыть. Модест Гофман, свято чтущий волю автора, в чем бы она ни выражалась, в своей добросовестности и аккуратности доходит до того, что не решается на исправление даже и в тех случаях, когда перед нами ошибки не поэтические, а явно типографского или графического характера. В статье о посмертных стихотворениях Пушкина[1]), он так печатает стихотворение Странник:

И вот о чем крушусь: к суду ж я не готов
И смерть меня страшит — Коль жребий твой готов
Он возразил, и ты так жалок в самом деле...

и при этом ставит на вид издателям „произвольное исправление м. б. описки Пушкина“ готов на явно следующее здесь таков. Само собою разумеется, что подобную нелепицу, именно исходя из воли автора, мы обязаны устранить, ибо никакие законы пушкинского языка и поэтики не могут оправдать эту описку в ее художественном и литературном значении: она остается достоянием документальных воспроизведений и графической психологии. Различение же критериев, с точки зрения которых мы задаем самый вопрос о подлинности, есть, как следует из всего предыдущего, основная обязанность критики текста. Эту описку „готов“ мы поэтому не можем считать подлинной, поскольку речь идет о стихах Пушкина, а не о том, что именно, какие буквы, начертал он своим пером на своем листе бумаги. Не всякая описка однако поддается столь простой и наглядной интерпретации. Есть у Пушкина и иные описки, не менее может быть явные, но все же не позволяющие так легко совершить эту критическую операцию, ибо эти

[1]) Пушкин и его современники, в. XXXIII — XXXV, стр. 388 (цитирую по отдельному оттиску).

описки служат выражением поэтического дефекта и могут быть оправданы через постановку вопроса о поэтической, а не документальной только, подлинности. Примером таких описок могут служить неоднократные метрические ошибки Пушкина, напр. шестистопные строчки в пятистопном ямбе и наоборот. Томашевский в однотомном издании 1924 г. обычно оставляет эти описки в их подлинности там, где они подтверждаются рукописью. Но в стихотворении Нет я не дорожу мятежным наслажденьем, рукопись которого неизвестна, Томашевский предлагает конъектуру для 9-ой строчки. Обычно соответствующие стихи читаются:

О как милее ты, смиренница моя,
О как мучительно тобою счастлив я,
Когда, склонясь на долгие моленья,
Ты предаешься мне нежна, без упоенья,

и т. п. Томашевский же печатает:

О как милее ты смиренница моя,
О как мучительно тобою счастлив я,
Когда склоняяся на долгие моленья,
Ты предаешься мне нежна без упоенья...[1])

Правомерна ли эта конъектура? Я думаю что нет, несмотря на все ее бесспорное остроумие и смелость. Конечно пятистопная строчка в александрийском стихе есть вопиющее нарушение канона. Можно не сомневаться, что если бы Пушкину было указано на эту погрешность, он бы устранил ее, хотя может быть не так, как предлагает Томашевский, потому что видовое различие в глаголе играет здесь весьма существенную роль с точки зрения самой темы стихотворения. И все же, несмотря на эту очевидную погрешность, исправление здесь невозможно: эта погреш-

[1]) См. Пушкин (изд. Брокгауз и Ефрон), т. III, стр. 331 и Пушкин, 1924, стр. 102.

ность имеет несомненное объективное стилистическое значение, и нет таких доказательств, которые могли бы убедить нас в том, что погрешность эта допущена не самим Пушкиным, или что она есть погрешность не поэтическая. Прежде всего это случай не изолированный. Основные примеры замены шестистопного ямба пятистопным и обратно в стихах Пушкина указывались уже Коршем в его статье о *Русалке*, а затем и самим Томашевским в работе о пятистопном ямбе Пушкина[1]). В основе всех этих случаев лежит несомненный объективный факт метрической истории русского стиха, который состоит в том, что для русского поэтического уха пятистопные и шестистопные ямбы обладают одинаковой ритмической ценностью, как стихи вообще *многостопные*. В наше напр. время различие между пятистопными и шестистопными ямбами, по сравнению с различием между пятистопными и четырехстопными, в тенденции равно нулю. Но и вообще для истории русского стиха справедливой повидимому будет классификация, которая будет исходить из противопоставления многостопных форм формам четырехстопным (речь идет конечно только о двудольниках). Это подтверждается и тем фактом, что чрезвычайно редки в русском стихе XIX века такие разностопные стихотворения, в которых чередуются не многостопные ямбы с четырехстопными, а сами многостопные между собой. В особый жанр разностопных стихотворений такие случаи выделяются в нашем сознании только тогда, когда чередование этих многостопных форм между собою имеет симметрический рисунок, — например *Умирающий Тасс* Батюшкова (6 и 5 ямбов через строку). Характерно впрочем, что и в этом стихотворении в четырех случаях пятистопный ямб заменен четырех-

[1]) В сборнике: Очерки по поэтике Пушкина, Берлин 1923.

стопным (строки 20, 46, 48, 52) и в одном случае — шестистопным (строка 134). Метр здесь до очевидности не устойчив[1]). За то явственно выделяются в особый жанр разностопных такие стихотворения, где чередование шести- и пятистопных сопровождается также четырехстопными ямбами. Прекрасный пример дает Признание Баратынского в первой редакции[2]). В следующем отрывке из Финляндии Баратынского:

Куда вы скрылися, полночные герои?
  Ваш след исчез в родной стране.
Вы ль, на скалы ее вперив скорбящи очи,
Плывете облаков туманною толпой?
Вы ль, дайте мне ответ, услышьте голос мой,
  Зовущий к вам среди молчанья ночи...

последняя строка также ощущается как особая по сравнению с шестистопными, но только потому, что все стихотворение построено на чередовании шести- и четырехстопных ямбов, при том несимметрическом[3]). Но есть и такие случаи, когда пятистопный ямб берет на себя полностью функцию многостопного. Опуская случаи симметрического построения, как Осень или К. А. Тимашевой Баратынского, приведу такие напр. лицейские строки Пушкина:

Я видел смерть: она сидела
У тихого порога моего;
Я видел гроб — открылась дверь его

[1]) Опыты в стихах и прозе 1817, ч. II, стр. 246 сл.; соч. под ред. Майкова, т. I, 1887, стр. 254 сл., где в счете стихов опечатка.

[2]) Ак. изд., т. I, стр. 57.

[3]) Показательно, что и типографски стих этот Баратынским передается как не шестистопный, т.-е. печатается несколько отступя вправо, на одной линии с четырехстопными. См. изд. 1827 г., стр. 11 и изд. 1835 г., стр. 7.—У Пушкина иногда типографская форма свидетельствует о самостоятельной и особой функции таких спорадических пятистопных строк, напр. в лицейском послании Шишкову. См. Стихотворения 1829 г. I, стр. 26.

и т. д., где следует несимметрическое чередование пятистопных с четырехстопными, при нескольких шестистопных строчках. То же напр. у Тютчева, где несимметрическое сочетание четырех- и пятистопных стихов явственно воспринимается как смешанная форма:

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора,
Весь день стоит как бы хрустальный
И лучезарны вечера.

Стоит сравнить с этим аналогичное сочетание шести- и пятистопных форм у Вл. Соловьева:

Восторг души рассчетливым обманом
И речью рабскою — живой язык богов,
Святыню Муз шумящим балаганом
Он заменил и обманул глупцов.

Или у Лермонтова:

Сквозь дымку легкую заметил я невольно
И девственных ланит и шеи белизну.
Счастливец! видел я и локон своевольный
Родных кудрей покинувший волну!

И создал я тогда в моем воображеньи
По легким признакам красавицу мою,
И с той поры бесплотное виденье
Ношу в душе моей, ласкаю и люблю.

Во всех последних примерах слух почти не замечает ритмических перебоев.—Эти немногие иллюстрации, не исчерпывающие конечно ни в какой мере затронутого здесь интересного вопроса русской метрики, обнаруживают все же несомненное внутреннее родство пятистопных и шестистопных ямбов. Это родство и позволяло Пушкину допускать отклонения от строгой формы и там, где это не входило в его художественное задание. В александрийском стихе шестистопный стих обладает

конечно более сильной принудительностью, но все же ее не следует считать абсолютной и там. Пятистопный белый стих в трагедии есть форма не менее строгая, а ведь и Борис Годунов и Каменный Гость знают замену стиха пятистопного шестистопным. Интересно, что и Вольные Мысли Блока знают такое же нарушение канона. Я был свидетелем тому, как один поэт, хорошо разбирающийся в вопросах метрики, долго вчитывался в одну строчку своей пятистопной поэмы, раньше чем согласился, что в этой строке он действительно допустил шесть стоп. Той непреложной и неизбежной необходимости, которая могла бы оправдать предложенное Томашевским исправление в стих. Нет я не дорожу — не было. Традиционный текст имеет полное право на существование и впредь, и содержащееся в нем отклонение без особого труда может быть истолковано в свете индивидуальной критики. Во всяком случае, последовательность требовала бы от Томашевского признания не подлинными и указанных ошибок в Борисе Годунове и Каменном Госте. Там этого однако совершенно не допускает контекст: но если таким образом Пушкин вообще мог нарушать метрический канон, то ничего не доказывает, что нарушение его в стих. Нет я не дорожу не принадлежит ему самому.

Приведу другой пример неоправданной конъектуры, которая с внешней стороны может показаться не менее необходимой и принудительной. Речь идет о стихотворении Баратынского Сестре (И ты покинула семейный мирный круг), которое появилось в Невском Альманахе на 1825 год, было перепечатано в Новостях Литературы того же года[1]), но ни в одно из собра-

[1]) Апрель, стр. 50. Ввиду возможности погрешности в акад. изд., по которому я далее цитирую это стихотворение (I, 37), текст сверен мною с первоисточниками. См. поправку в конце книги.

ний стихотворений самим автором не включалось. В этом стихотворении есть такие строки:

Я узнаю тебя, мой ангел утешитель,
Наперсница души от колыбельных дней;
Не тщетно нежности я веровал твоей,
Тогда, еще тогда достойный *их* ценитель.

Во всех посмертных изданиях, кроме академического, воспроизводящего первопечатный текст, последняя строка читается:

Тогда, еще тогда достойный *твой* ценитель[1]).

Большинство исправлений, вносившихся издателями посмертного издания Баратынского 1869 г. и переходивших механически в остальные, повидимому основаны на подлинниках. Этого никак нельзя сказать про наше стихотворение. Важно, что первоначальное чтение не указано в числе вариантов, приведенных в издании 1869 года со сравнительно большой полнотой. Наконец как изд. 1869 г., так и изд. 1884 г. содержат прямую ссылку на *Невский Альманах*, откуда следовательно и перепечатано в них это стихотворение. Указанная поправка носит несомненный характер конъектуры, т.-е. замены неисправного чтения предполагаемым исправным. Первоначальное чтение и в самом деле может показаться неясным, смысл его доступен не сразу. Тем не менее оно не возбуждает никаких сомнений относительно своей подлинности. Местоимение *их* в этих стихах относится конечно не *к сестре*, а *к колыбельным дням*, о которых речь идет двумя строками выше; в стихах этих поэт говорит, что *еще тогда*, т.-е. уже в детском возрасте, он умел ценить по достоинству прелесть своих колыбельных дней, овеянных в его воспоминаниях

[1]) См. хотя бы казанское изд. 1884 г., стр. 53. Акад. изд. это разночтение не отмечает.

сестриной нежностью. Только так повидимому и можно понимать эти стихи. Некоторая „корявость“ в языке Баратынского несомненна, — в ней большое своеобразие его литературной манеры. Но вряд ли можно предполагать у Баратынского такой плоский прозаизм, как „достойный твой ценитель“ — по отношению к кому же? — к сестре! Ведь все дело в том, что смущающая нас здесь странная постановка местоимения для Баратынского не только не случайна, но может быть признана даже типичной. В свое время уже Андрей Белый обратил внимание, что в стихотворении На что вы дни местоимение (оно) отстоит от определяющего его имени (тело) на целых пять стихов [1]). Между тем—это лишь один из многих случаев, правда, один из наиболее эффектных. Но вот напр. стихи из послания к Дельвигу 1822 года:

Ты помнишь ли, с какой судьбой суровой
Боролся я, почти лишенный сил?
Я погибал; ты дух мой оживил
Надеждою возвышенной и новой;
Ты ввел меня в семейство добрых Муз;
Деля досуг меж ними и тобою,
Я ль чувствовал ее свинцовый груз
И перед ней унизился душою?

Такова же природа синтаксического построения и в таких строчках:

Не вечный для времен, я вечен для себя:
Не одному ль воображенью
Гроза их что-то говорит?

Эти иллюстрации можно было б умножить до бесконечности. Местоимениям в стихотворной речи вообще принадлежит функция очень своеобразная: их краткость дает стихотворцу возможность так сказать „за их счет“ выполнять

[1]) Андрей Белый. Символизм, М. 1910, стр. 593.

метрическое задание. Этим объясняется большое число случаев, когда именно расстановка местоимений создает впечатление непонятности, синтаксической неправильности и т. д. Так и Томашевский печатает пушкинский Кинжал, сохраняя неправильное чтение:

...Остался глас в казненном прахе.
Твоей Германии ты вечной тенью стал,

хотя в автографе написано: он вечной тенью стал [1]), очевидно не желая поверить, что „он" здесь относится к праху Занда, ставшему вечной тенью Германии. Но у Баратынского это иной раз приводит к действительным недоразумениям. Кого не смущало начало Последней Смерти, на самом деле не поддающееся истолкованию:

Есть бытие; но именем каким
Его назвать? Ни сон оно, ни бденье;
Меж них оно и в человеке им
С безумием граничит разуменье [2]).

Мы убеждаемся следовательно, что и в стихотворении Сестре указанное спорное чтение должно быть признано подлинным.

Я позволю себе несколько продолжить мои иллюстрации, в целях более точного уяснения занимающей нас проблемы. Одну из этих иллюстраций дает Фет. В стихотворении Когда измучен жаждой счастья, обычно печатающемся под заглавием Смерти [3]), на самом деле речь обращена к смерти в ее мужском олицетворении:

---

[1]) См. сообщение М. Цявловского в Голосе Минувшего за 1923 г., № 1.

[2]) Надо думать, что „им" здесь относится к „бытию": человек объятый „им", т.-е. таким бытием, или что-либо в этом роде.

[3]) Я пользуюсь изданием: Лирические стихотворения А. Фета. В двух частях. Спб. 1894 (I, 35), но другие из известных мне изданий разночтений не дают.

Не верь, суровый ангел бога,
Тушить свой факел погоди!

и т. д. Но последняя строфа неожиданно читается так:

Кто дышит с равным напряженьем,—
Того, безмолвна, посети...

Заглавие Смерти скрашивает это синтаксическое несоответствие и оно почти незаметно, но все же нарушение лингвистического канона остается очевидным. Нарушение это не трудно было бы устранить. Можно было бы напечатать:

Того безмолвно посети,

и внешне положение было бы спасено. Но именно только внешне. Минимальное внимание к характерным особенностям лирики Фета покажет, что это-то нарушение и составляет неотъемлемое ее качество. С точки зрения законов стихотворной мелодики Фета задержка интонации на том месте, где мы в тексте читаем „безмолвна",— просто необходима. Гораздо легче примириться с указанной синтаксической опиской, нежели с разрушением мелодического строя стихотворения, которое было бы неизбежно при предложенной выше в виде иллюстрации конъектуре. Дело в том, что именно в этой строке дано разрешение всей мелодики стихотворения. Мелодическое напряжение на этой строке достигает своего высшего пункта, и следующие за ней последние три строки стихотворения образуют каденцию, как бы ответ на этот мелодический запрос. Для ясности приведу обе последние строфы.

Но кто не молит и не просит,
Кому страданье не дано,
Кто жизни злобно не поносит,
А молча, сознавая, носит
Твое могучее зерно,

Кто дышит с равным напряженьем,—
Того, безмолвна, посети;
Повея полным примиреньем,
Ему предстань за сновиденьем
И тихо вежды опусти [1]).

Изъятие обеих запятых в разбираемой строчке уничтожает мелодику всего стихотворения. Сохранение же этой интонации при перемене „безмолвна“ на „безмолвно“ было бы явно искусственным. Ничего не будет невероятного в предположении, что самый синтаксический лапсус обусловлен здесь мелодическими навыками Фета.

Наконец еще один пример неоправданной конъектуры. Д. И. Абрамович в академическом издании сочинений Лермонтова печатает 54 стих стихотворения Три пальмы, вместо:

А ветром их в степи потом разнесло,

так:

А ветром в степи их потом разнесло.

Абрамович ссылается при этом на И. М. Болдакова [2]), который „указал на необходимость этой перестановки“. Но Болдаков, во-первых, был осторожнее и в самом тексте своего издания оставил обычное чтение. В примечаниях же [3]) он высказывает лишь предположение, что здесь местный падеж един. числа, а потому ударение неправильно. Местный падеж един. числа здесь действительно более удобен, чем вин. множ., но все же возможно и последнее. Но даже и в первом случае нет никаких оснований считать ударение „в степи“ неподлинным, да этого и не делает Болдаков, который очевидно своим примечанием хотел

[1]) Ср. главу о мелодике Фета в книге Б. Эйхенбаума. Мелодика стиха, П. 1922.

[2]) См. ак. изд. соч. Лермонтова, III², стр. 477.

[3]) Соч. Лермонтова под редакцией И. М. Болдакова, изд. Е. Гербек, 1891, т. II, стр. 336.

только указать на неправильное ударение в языке Лермонтова. Таким образом, если в предыдущих примерах неоправданных конъектур все же были некоторые основания для исправлений, так как интерпретация там встречалась с несомненными затруднениями, то для указанной конъектуры Абрамовича не было уже вовсе никаких оснований. Это тип конъектур безответственных и озорных. Он дает нам зато повод подчеркнуть то заключение, на которое рассчитаны и все предыдущие иллюстрации. Заключение это состоит в том, что в критике текста новых писателей к конъектурам приходится прибегать очень редко и в очень ограниченном числе случаев с действительными основаниями. Если в классической филологии конъектура есть обычнейшее средство правильного прочтения и уразумения текста, если там выработались даже специальная дисциплина Verbesserungslehre, то в области новой литературы такой настойчивой необходимости в конъектурах быть не может. Даже в области классической филологии, по словам Бэка, на 100 конъектур едва ли пять бывают удачными [1]. В критике же текста новых писателей, при наличности многих подлинных рукописей, при доступности первопечатных изданий, этот процент должен быть еще ниже, а главное, чрезвычайно редки такие положения, когда с абсолютной необходимостью возникает потребность конъектуры. Это, конечно, не лишает конъектуру ее принципиального значения, но во всяком случае следует помнить, что практически не здесь лежит центр тяжести работы филолога, имеющего дело с текстами новых писателей. Действительные затруднения в этой области связываются с задачей селекции текста, т.-е. отбора вариантов и редакций. Этому во-

[1] Op. c., S. 175.—Бласс, op. c., S. 264, подтверждает эту статистику.

просу будет посвящена следующая глава, а пока, чтобы покончить с конъектурами, укажу еще, что иногда у нас несколько неправильно употребляется самый термин „конъектура“. Так, например, В. Брюсов называл конъектурами те предположительные чтения, которые он печатал вместо стихотворений, Пушкиным не законченных и не доделанных [1]). Точно также и Томашевский, указывая на те или иные ошибки Гофмана в составляемых им сводных редакциях незаконченных пушкинских черновиков, называет эти ошибки ошибками конъектуры. Между тем должно быть совершенно ясным, что конъектура—только частный случай, один из приемов, которыми пользуется филолог в деле прочтения чернового текста, как и всякого другого. Конъектура, как мы видели уже, вообще есть утверждение, что в подлинном тексте так именно и читается, как предлагает редактор. По отношению к черновому и недоработанному тексту конъектура следовательно равносильна утверждению, что в той стадии авторской работы, которая представлена наличными фрагментами, чтения были именно таковы, как предлагает автор конъектуры. Но уже из того, что авторские черновики сплошь да рядом являются действительно фрагментами, явствует, что не всегда сводная редакция может претендовать на подлинность. Дело конечно не только в том, что автор не закончил своей вещи в смысле биографическом, реально-историческом. Уже и с точки зрения стиля, художественного содержания, фрагмент предполагает всякого рода лакуны, забракованные и ничем не замененные варианты, ассиметрию в рифмах и метре и т. п. Реконструируя на основании фрагментов художественное целое мы уже принципиально поэтому не имеем права утверждать подлин-

[1]) См. его статью: По поводу одной критики.—Печать и Революция, 1922, № 2 (5).

ность нашей реконструкции. В деле окончательного установления текста это-то восполнение фрагментов и не может оцениваться как конъектура. Конъектура всегда имеет дело с искажениями и всегда принципиально направлена на отыскание подлинного. Когда Томашевский в одном из черновиков Евгения Онегина предлагает вместо

Хвала тебе, седой Кавказ!
Онегин тронут в первый Кавказ

читать:

Онегин тронут в первый раз,

то он предлагает конъектуру, по достоверности своей при этом несомненную. Но когда в сводной редакции восстанавливается то или иное слово, автором зачеркнутое и ничем не замененное или восполняется пробел, автором ничем не заполненный, то это, конечно, уже не конъектура, а реконструкция целого из фрагментов. Здесь подлинное вообще отсутствует, даже и гипотетически, т.-е. мы знаем, что его нет.—Другое дело, что такие реконструкции иногда обладают большой ценностью и высокой степени вероятностью. В этом и заключается их принципиальный интерес. Все дело в том, что приемы, которыми приходится пользоваться при такой реконструкции, суть те же приемы, с помощью которых вообще производится всякая критическая работа над любым текстом. Но при реконструкциях приемы эти обнажены, они виднее нам, чем в других случаях, когда пользование ими совершается автоматически, без должной сознательности. Работа над сводной редакцией незаконченного черновика есть поэтому образец и прототип всякой критики текста. Задача ее, точно так же, как задача критики текста во всех прочих случаях,—есть селекция подлинного текста. К иллюстрациям и пояснениям в этой области я теперь и перехожу.

VI. СЕЛЕКЦИЯ ТЕКСТА

„Было бы своего рода канцелярщиной держаться всегда одного и того же принципа при выборе текста“,—заявлял С. А. Венгеров в предисловии к редактированному им собранию сочинений Пушкина (т. I, стр. V). Можно было бы подписаться под этим заявлением, если бы однако контекст, в котором оно дано, не возбуждал некоторых сомнений относительно того, что разумел в данном случае Венгеров под словом принцип. Венгеров напр. упрекает Анненкова, что тот, пользуясь эстетическим принципом, исключал из произведений Пушкина казавшиеся ему слабыми и незрелыми места. Со всей стороны Венгеров обещает руководиться принципом историческим, с точки зрения которого должна быть сохранена „каждая строка поэта“. Однако в тех случаях, когда оба указанные принципа вступают в конфликт, Венгеров считает нужным находить особый путь: так для лицейских стихов он отдает предпочтение принципу эстетическому и в связи с этим считает напр., что позднейшие поправки Пушкина к ранним произведениям должны быть приняты во внимание при установлении критического текста. Здесь изрядная терминологическая путаница, которую следует разъяснить независимо от того, к каким практическим результатам привела указанная теория. Совершенно очевидно прежде всего, что Венгеров понимает разные вещи под одним и тем же термином. Когда он противопоставляет свой исторический принцип эстетическому принципу Анненкова, то под своим принципом он разумеет принцип подлинности. Иными

словами он говорит, что Пушкина нужно печатать в его подлинном виде, хотя бы эстетическая критика и находила те или иные недостатки в отдельных его произведениях. Но когда Венгеров переходит к лицейским стихам, он незаметно для самого себя под историческим принципом разумеет уже не требование воспроизведения подлинного, а просто напросто биографический критерий. Лицейские стихи, рассуждает он, это только „первые взмахи крыльев молодого орла“. Эстетическая ценность их минимальна, а потому, в целях удовлетворения наших исторических интересов, их следовало бы печатать в их редакциях лицейской поры. И только потому, что сам Пушкин впоследствии помещал некоторые из лицейских вещей в свои сборники с соответствующими исправлениями, приходится жертвовать в отношении этих вещей принципом историческим ради эстетического. Венгерову и в голову не приходило, что исторический принцип по отношению к лицейским стихам, которым однако нельзя воспользоваться из-за позднейших поправок автора, есть повторение того самого „эстетизма“, в каком он только что уличил Анненкова. Считая же нужным сохранить поправки Пушкина к лицейским стихам, он на самом деле противопоставляет не эстетический принцип историческому, а наоборот эстетическому (в смысле Анненкова)—свой исторический, т.-е. все тот же принцип подлинности. Иными словами Венгеров с полным основанием признает подлинными те редакции лицейских стихов, в которых Пушкин помещал их в сборниках. Но самое признание их подлинности базируется действительно и на художественной критике, тогда как при ином решении установление текста лицейских стихотворений неизбежно игнорирует художественные критерии, подменяя их историческими и биографическими. Ведь художественное—это не только совершенное, но и все художественно-заданное.

Пусть лицейские стихи Пушкина действительно менее ценны в художественном и эстетическом отношении, нежели в иных отношениях. Тем не менее они остаются художественным предметом и художественная их подлинность может быть установлена только через художественную критику. Художественная критика разумеется не абстрактна, она пользуется помощью и всех смежных критических дисциплин, но только в той мере, в какой это нужно в ее собственных интересах: печатаем же мы напр Пушкина без сохранения написания безударного-о в им. ед. прилагательных там, где это не связано с рифмовкой. Таким образом критика текста художественных произведений рассчитана на установление их художественной же, а не иной какой-либо подлинности. А если это так, то никакое произведение или какая-либо часть его, забракованные автором из *художественных* соображений, ни в каком случае подлинностью уже не обладают. Если у нас есть два варианта, из которых второй дан как *художественная* замена первого—то этот второй вариант и есть подлинный, несмотря на то, что и первый написан рукою автора, и что второй сохранился может быть даже и не в рукописи, а только в чужой цитате или предании.—

Венгеров таким образом совершенно верно понял свою практическую задачу в отношении лицейских стихотворений. Но терминологическая несуразность, допущенная им при объяснении своей задачи, имела свои последствия. Тот „исторический принцип", с точки зрения которого лицейские стихи должны рассматриваться не как стихи, а как документы, и который сам же Венгеров применить к делу вполне последовательно не решился, он-то и был канонизирован впоследствии, и никем иным, как поэтом—Валерием Брюсовым. Буквально в тех же выражениях, что и Венгеров, Брюсов утверждал: „Ведь лицейские сти-

хотворения Пушкина ценны не только проблесками художественности, мерцающими в них там и сям, но „как первые взмахи молодого орла“, как первый лепет величайшего из наших поэтов. Не гораздо ли важнее знать, что написал Пушкин 15—16 лет от роду, чем то, как он исправил эти, во всяком случае, не лучшие свои произведения в пору расцвета своего дарования?“ [1]) Эта формулировка, неосторожно поддержанная М. О. Гершензоном [2]), явилась не только источником целого ряда недоразумений фактического характера в брюсовском издании сочинений Пушкина [3]), но также и великим соблазном для Гофмана, который ради исторических преимуществ лицейских стихов отступает даже от священного принципа авторской воли. Редакторские приемы Гофмана однако таковы, что он отвергает один механический принцип только для того, чтобы заменить его не менее механическим другим. Ссылаясь на вышеприведенную формулировку Брюсова, Гофман также констатирует, что „лицейские стихи имеют для нас преимущественно-исторический интерес“ [4]), и сейчас же извлекает отсюда твердую критическую норму: „Каноническим текстом лицейских стихотворений Пушкина“—пишет он—„является тот окончательный, завершенный вид, какой приобрели его стихотворения к моменту выпуска из Лицея в 1817 году“ [5]). В шутку разумеется можно было бы спросить: а что, если Пушкин поправил какое-либо стихотворение на завтра после получения диплома? Но если

[1]) Валерий Брюсов. Лицейские стихи Пушкина, М. 1907, стр. 10—11.

[2]) Русские Пропилеи VI, стр. 2.

[3]) Пушкин. Полное собр. соч. со сводом вариантов. Т. I, в. I М. 1920.

[4]) Первая глава, стр. 142.

[5]) Ibid., стр. 146.

даже оставить эту наивную регламентацию критической работы в стороне, то все же остается никак еще недоказанным, что лицейские тексты по содержанию своему адресованы к нам только как к историкам. Собрания стихотворений составляются не для историков, и исторические интересы удовлетворяются особыми в них приложениями и примечаниями. Сами же стихи рассчитаны на того, кто ищет в них не истории, а поэзии. А если так, то почему же такие стихи как послание к Дельвигу (1817), Каверину (1817) или Шишкову (1816) должны печататься не в их подлинном виде, а в искаженном, хотя бы этот искаженный вид и воспроизводил то, что написано было „молодым" еще „орлом"?

Все это конечно никак еще не означает, что с позднейшими поправками должны печататься вообще все лицейские стихи. Есть среди этих поправок и такие, которые явились результатом явного желания поэта приспособить несовершенные и отвергнутые им впоследствии ученические стихи к собранию своих стихотворений 1826 года. Большинство таких поправок, как известно, даже не закончены: приспособление оказалось делом трудным и неприятным, и кончалось оно обыкновенно тем, что Пушкин сверху на рукописи надписывал: „не надо". Вводить **такие** поправки в основной текст—значит совершать обратную механизацию критической работы. Все возражения и нападки, которые были вызваны первым томом академического издания, остаются в этом отношении справедливыми. В строгом смысле, такие стихи вообще не могут быть признаны художественно-подлинными. В особой главе я коснусь еще вопроса об отношении такого рода стихов, самим поэтом исключенных из своих собраний, к тому художественному целому, которое образует все художественное наследие писателя. Но если и задаваться вопросом о подлинном тексте та-

ких стихотворений, который подлинным может быть лишь с некоторой условной, напр., реально-исторической, точки зрения, то и тогда не следует забывать, что мы имеем дело с предметом художественным, подлежащим художественной же критике. Чтобы показать, что именно соображения поэтической критики, а не исторические или биографические интересы заставляют нас отвергать, т. е. считать неподлинными, позднейшие поправки к такого рода лицейским стихам, я остановлюсь на одном типическом примере. В 1815 году Пушкин написал стихотворение Слеза. Рукопись этого стихотворения, находящаяся в лицейской тетради Рум. Музея № 2364, писана не Пушкиным, но покрыта слоем его собственных поправок, относящихся к 1825 году. Поправки эти явно незакончены и сверху на рукописи надписано обычное „не надо“ [1]). Это же стихотворение известно из лицейской тетради, опубликованной Гершензоном в VI томе Русских Пропилеев (стр. 40). Текст тетради Гершензона совершенно совпадает с первоначальной редакцией тетради № 2364, за исключением второй строки третьей строфы: Приведу это разночтение:

(1). К груди поникнув головою
Я скоро просвистал:
Гусар! уж нет ее со мною!..
Вздохнул—и замолчал.
(№ 2364, до поправок.)

(2). К груди поникнув головою,
Я скоро прошептал
„Гусар! уже нет ее со мною!..“
Вздохнул и замолчал.
(Тетрадь Гершензона.)

Эта строфа в музейной рукописи впоследствии оказалась целиком перечеркнутой, но еще до того во второй строке нелепое „просвистал“ было поправлено на „про-

[1]) См. воспроизведение этой рукописи в I томе акад. изд.

шептал“, т.-е. так, как в тетради Гершензона. Те из издателей Пушкина, которые исходят из ранних лицейских редакций, восстанавливая третью строфу, не принимают и исправление во второй строчке, как относящееся к 1825 году. Так во всем блеске красуется „просвистал“ в издании Брюсова [1]). Между тем перед нами явная описка, быть может исправленная Пушкиным гораздо раньше 1825 г., когда он пытался приспособить эти стихи к печати. Возможно, что поправка эта сделана сейчас же после того, как стихотворение было переписано с этой опиской Илличевским, т.-е. еще в 1817 г. [2]).—То обстоятельство, что „просвистал“ есть простая описка, подтверждается не только тетрадью Гершензона, но также и текстом, приложенным к нотам романса М. Яковлева на эти слова в четвертой части Мнемозины. Текст Мнемозины совершенно совпадает с текстом тетради Гершензона, откуда следует, что все эти версии стихотворения восходят к одному источнику. Таким образом „прошептал“ несомненно должно быть восстановлено в основном тексте. Но в тот же основной текст должна быть введена и еще одна поправка. Сохранился экземпляр Мнемозины, где рукою Пушкина вместо первоначального:

Мой храбрый вопросил

---

[1]) Стр. 40.—Искажение это еще в пушкинское время получило повидимому широкое распространение в списках. Так, именно в таком виде была воспроизведена эта строчка в альманахе Эвтерпа на 1828 г., что вызвало тогда же резкие насмешки на страницах Московского Вестника. См. Зелинский, Русская критическая литература о произведениях Пушкина, ч. II[4], стр. 139—140.

[2]) На возможность такого рода поправок, в частности именно по отношению к данному стихотворению, указал недавно М. Клеман в очень обстоятельной статье: Текст лицейских стих. Пушкина.— Пушкинск. сб. памяти Венгерова, 1923, стр. 11.

во второй строке 2-ой строфы вписано:

Гусар мой вопросил [1]).

Поправка эта относится повидимому к тому же приблизительно времени, что и незаконченные поправки в музейной рукописи, а гораздо вероятнее, что она сделана позже [2]). Но есть между ними существенное внутреннее различие, которое как раз в том и состоит, что эти последние поправки остались незаконченными. Незаконченность этих поправок превращает все стихотворение в руину, оставляет от него только фрагменты. В ряде случаев, напр. в четвертой строфе, поправки эти разрушают метр и грамматику. Между тем поправка Мнемозины, нисколько не нарушая того целого, которое представляла собою лицейская редакция, явно в то же время улучшает чтение и всецело в духе первоначального замысла. Так, с этой поправкой, и напечатана Слеза в издании „Просвещения“ напр. (I, 137), и именно такое чтение мы должны признать наиболее подлинным в том условном смысле, о котором было сказано выше: и здесь следовательно первое место принадлежит критерию художественному.

Все это в то же время может служить элементарной иллюстрацией отбора текста. Подлинная редакция не есть нечто данное, а только искомое. „Вся наука критики текста состоит в том,“—формулирует Пос—„чтобы из претендующего на подлинность (angeblichen) текста реконструировать текст действительный, законный, подлин-

---

[1]) Акад. изд. т. I, стр. 169—170 прим. (по втор. изд.)

[2]) IV часть Мнемозины вышла в октябре 1825 г., а 30 декабря того же года вышло уже собрание стихотворений 1826 г. (см. Синявский и Цявловский. Пушкин в печати, стр. 26—27). Переписка Пушкина с Плетневым и братом об этом издании относится к более раннему времени. См. Н. Лернер. Труды и дни Пушкина, Спб. 1910, стр. 114 сл.

ный" [1]). Всякий текст, пока он не просмотрен филологом, и имеет для последнего это значение только претендующего на подлинность текста. Если мы даже и признаем какой-либо отдельный список, со всеми его частными особенностями, целиком подлинным, то и тогда очевидно только после того, как эти частности выверены на основании сравнительного изучения всех списков и всех редакций. В общем случае, со стороны принципиальной, всякое критическое установление текста есть сводка из разных списков и редакций, всякий критически установленный и подлинный текст есть сводный текст. Приступая к изучению литературного памятника, критик видит кругом себя лишь груду обломков, из которых он воссоздает художественное целое на основе конкретного истолкования каждого мельчайшего разночтения и критического сопоставления всех доступных ему источников. Главное методическое требование, которое предъявляется критическому установлению текста, состоит следовательно в том, чтобы не полагаться целиком на одну какую-либо редакцию без проверки ее через другие хронологические стадии работы автора над изучаемым произведением и всякого рода иные источники. Так напр. рукопись стихотворения Для берегов отчизны дальной дает два разночтения по отношению к традиционному тексту. Стихи 17—20 первоначально были написаны так:

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где тень олив легла на воды,
Ты дремлешь непробудным сном.

Последняя строка тут же исправлена так, как она известна в традиционном чтении:

Заснула ты последним сном.

[1]) H. J. Pos. Kritische Studien, S. 13.

Но в предпоследней строке Пушкин не закончил своих исправлений. Зачеркнув слова: „тень олив легла на...“,— он надписал только слово: „дремлют“. Получилась недоделанная строка:

Где... дремлют воды,

которую только издатели восполнили вставкой слов: „под скалами“ [1]). Последнее же четверостишие читалось первоначально так:

Твоя краса, твои страданья
Исчезли в Урне гробовой,—
Но сладкий поцелуй свиданья...
Его я жду, он за тобой.

Последние две строчки поправлены поэтом:

Твоя краса, твои страданья
Исчезли в Урне гробовой,—
А с ним и поцелуй свиданья,
Но жду его, он за тобой...

В такой, явно бессмысленной, редакции это стихотворение было напечатано впервые в Утренней Заре Владиславлева на 1841 год. Гофман, основываясь на том, что кроме автографа и первопечатного текста, в данном отношении всецело совпадающих, других источников для этого стихотворения нет,—это чтение и канонизирует, устраняя исправление Анненкова, ставшее традиционным:

Исчез и поцелуй свиданья...
Но жду его: он за тобой... [2])

Но Б. Томашевский, который печатает это четверостишие в том виде, как оно было написано Пушкиным до исправлений, поступает несомненно более правильно и осмотрительно. Только так повидимому и можно печа-

---

[1]) См. М. Гофман. Неизданные рукописи Пушкина, стр. 371.

[2]) См. Соч. Пушкина, 1855. Т. II, стр. 515 и 539.

тать эти строки [1]). Теперь спрашивается: можно ли так же поступить и по отношению к незаконченному исправлению в стихе 19-ом? Как Томашевский, так и Гофман сходятся здесь в предпочтении первоначальной пушкинской редакции тексту Утренней Зари. Против этого нельзя было бы пожалуй ничего возразить, если бы только не были так явны мотивы, по которым Пушкин принялся исправлять эту первоначальную редакцию. Вряд ли можно сомневаться, что побуждением к переделке явилось здесь негармоничное „самоповторение“ всего четырьмя строчками выше:

В тени олив любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим.

Мне кажется, что мы не погрешим против „канона“, если сохраним здесь домысел Утренней Зари, с тем только непременным добавлением, что поставим эти по догадке вписанные слова: „под скалами“ в скобки, или же отметим здесь авторскую лакуну простым многоточием, что часто практикуется при публикации черновиков, незаконченных отрывков и т. п.

Я предвижу, какое неудовольствие наших пушкинистов, еще помнящих жестокие набеги на пушкинский текст критиков ефремовской школы, навлекаю я на себя этим требованием отбора вариантов, а не механического воспроизведения раз избранной редакции. Но наше пушкиноведение страдает вообще одним существенным недостатком, который состоит в том, что ему свойственна тенденция чрезмерно обобщать свой собственный опыт. Мало знать одного Пушкина, чтобы устанавливать

---

[1]) Конъектура, предложенная трехтомным изданием П. Канчаловского 1899 г. (т. I, стр. 335):

А с ними поцелуй свиданья...

не лишена остроумия, но все же мало вероятна.

общую методику критики текста. Обычные указания нашей ученой литературы на сложность проблем, связанных с установлением пушкинского текста, я считаю несомненным преувеличением. Как раз пушкинский текст, который представлен богатейшим собранием автографов и длинным рядом прижизненных изданий, хотя и небрежных, но все же авторских, таких проблем особой сложности не знает. Если исключить некоторые частные вопросы, как напр. Гавриилиаду или Медный Всадник, то образцовый пушкинский текст может быть дан, при нынешнем состоянии разработки матерьялов, без особого напряжения и без крайних усилий. Стоит в этом отношении сопоставить работу над пушкинским текстом с критикой текста лермонтовского Демона, с изучением различных редакций Баратынского или Никитина, с огромной сложности проблемой гоголевского текста, знающего, помимо бесконечной авторской правки, различного рода посторонние наслоения, в виде поправок Прокоповича, цензурных искажений и пр. Лермонтовский Демон, в том виде, как он напечатан в академическом издании, дает несколько удобных иллюстраций к этой проблеме селекции текста. Вопрос о Демоне достаточно сложен еще и после вдумчивой и серьезной работы Аничкова. Если даже принять основные выводы Аничкова о соотношении различных групп списков Демона между собою, то все же до сих пор еще каждое новое издание Демона должно быть основано на самостоятельном и новом сличении всех этих списков и представляемых ими вариантных систем. Не даром и Аничков указывал, что текст Демона всегда будет „колеблющимся“. В принципе однако всякий текст всегда есть текст колеблющийся. Нельзя поэтому принять и точку зрения С. Дурылина, что печатать Демона нужно с тем рассчетом, „чтобы у читателя не было чувства каноничности предлагаемого

текста, его адэкватности тексту самого писателя“ [1]). Какие бы чувства мы ни собирались вызывать у читателя, текст все же остается текстом и редакция его должна составлять максимально-возможное в данных условиях приближение к канону. Но это достижимо только при одном условии: любая из редакций, какая будет принята нами за основу при редактировании Демона, должна быть подвергнута проверке через сличение с другими, ибо в противном случае мы всегда будем давать текст несовершенный, неочищенный от пестрых и случайных наслоений, неизбежных во всяком тексте, имеющем столь запутанную внешнюю историю, как Демон. Ошибка академического издания именно в том и состояла, что оно механически воспроизвело тот текст, который был принят редактором издания Абрамовичем за основной. Пусть в данном случае и сам основной текст этот не обладает достаточной авторитетностью, все же академическая редакция была бы гораздо более совершенной, если бы отдельные чтения этого основного текста (корректура Краевского) были выверены им на основании авторитетных показаний других списков. Так в этом случае акад. изд. не оставило бы явно ошибочного чтения:

Чей конь примчался запыленный,

вместо: запаленный, на каковое чтение указывают карлсруйские издания. Пришлось бы также устранить и следующее чтение коррект. Краевского:

И все, что пред собой он видел,
Он презирал, он ненавидел,

ибо традиционное чтение: „он презирал иль ненавидел“— принадлежит к числу чтений наиболее авторитетных,

---

[1]) С. Дурылин. Академический Лермонтов и лермонтовская поэтика. –Труды и Дни, тетрадь восьмая, М. 1916, стр. 109.

подтверждаемых двумя группами списков сразу: 1) списками, восходящими к ранней редакции Демона (список Висковатого 1838 года), и 2) позднейшими редакциями (Карлсруэ).

Новейшее издание Демона под редакцией К. Халабаева и Б. Эйхенбаума [1]) является несомненным шагом вперед по сравнению с академическим, в том смысле, что редакторы этого издания возвращаются к нарушенной традиции карлсруйских изданий. Но избрав верную исходную точку зрения, редакторы не проделали в полном объеме критической работы по отбору текста. В результате и в их издании остался ряд спорных и недостоверных чтений. Основываясь на той же корректуре Краевского, воспроизведенной в акад. издании и восходящей к тому же источнику, что оба карлсруйских издания, Халабаев и Эйхенбаум должны были бы прежде всего устранить два следующих несомненных искажения карлсруйской редакции:

(1). И возле кельи девы юной
Он шаг свой мерный укротил

(в коррект. Краевского: укратил), а затем:

(2). И кости злого человека
Вновь успокоилися там

(в корректуре: упокоилися). Показания корректуры, вообще дающей текст спорный, здесь обладают несомненной авторитетностью: все дело лишь в том, чтобы конкретизировать и индивидуализировать каждую частную проблему. Несомненно следовало бы исправить и такие неверные карлсруйские чтения:

...И он слегка
Коснулся жаркими устами
Ее трепещущим губам,

[1]) М. Лермонтов. Поэмы. Госуд. изд. Л. 1924, стр. 387—423.— Повторено в однотомном полном собр. соч. Л. 1926.

где все прочие списки, кроме легшего в основание карлсруйской редакции, знают: к ее трепещущим губам. Далее несомненной ошибкой издания является и такое чтение:

Здесь у дороги над скалою
На память водрузится крест.

В Карлсруйском издании 1857 года (повторном) это чтение было исправлено:

Здесь у дороги под скалою,

а индивидуальная критика лермонтовской литературной манеры и языка вовсе не оправдывает такое чтение, при котором нужно было бы предполагать, что „усталый пешеход", „своротив с дороги трудной" для того, чтобы „под божьей сенью" отдохнуть, взлезал для этого на скалу. К тому же поправка второго карлсруйского издания подверждается берлинским изданием 1856 года, восходящим по своему составу к ранней редакции Демона: предполагать, что Лермонтов впоследствии исправил под на над, уже явно невозможно. Наконец Халабаеву и Эйхенбауму следовало бы исправить также и следующее неверное чтение карлсруйской редакции:

Измучив доброго коня,
На брачный пир к закату дня
Спешил жених нетерпеливый,

так как распространенное чтение: „спешит жених нетерпеливый" подтверждается не только списками ранней редакции, но и корректурой Краевского, восходящей, как сказано, вместе с карлсруйской редакцией к одному протографу: указанный тип чтения, как не трудно вывести, дает варианты наиболе достоверные. Ошибочность карлсруйской редакции в данном случае подтверждается еще и простой грамматической критикой. Не забудем,

что и дальнейший рассказ ведется Лермонтовым в настоящем времени:

Он сам, властитель Синодала,
Ведет богатый караван [1]).

Хорошему критику позволительно не участвовать в принципиальных дискуссиях, он может даже забыть о всех теориях, но вот этого рода филологическая пытливость, понуждающая к оценке каждого отдельного чтения в свете параллельных вариантов, списков и редакций—есть непременное его качество. То же упорное игнорирование проблемы селекции текста, та же механическая приверженность к раз навсегда избранному штампу, к тому же еще опирающаяся на попытку „теоретического обоснования",—дали нам и академическое издание Баратынского, которое действительно можно назвать образцом того, как можно извратить литературное наследство одного из замечательнейших русских поэтов. Это знаменитое издание было уже не раз предметом суровой и беспощадной критики,—я не стану повторять всех справедливых аргументов, на которых критика эта основывалась. Но в интересах развиваемой здесь проблемы я остановлюсь на некоторых особых сторонах этого издания, имеющих более прин-

[1]) Не легко понять смысл возражения, которое делают Аничкову названные исследователи в примечаниях к Демону в полн. собр. соч. Лермонтова 1926, стр. 662: „Устанавливать текст „Демона" по аналогии со средневековыми памятниками... неправильно, потому что для такой аналогии было бы необходимо, чтобы текст памятника существовал только в виде расходящихся между собою и одинаково неавторитетных списков" (разрядка моя). Ведь если издатель какого-либо средневекового текста выбирает из некоторого числа неавторитетных списков одно какое-либо чтение, то тем самым он уже придает ему бо́льшую авторитетность по сравнению со всеми остальными! Но и помимо того, один факт большей авторитетности карлсруйской редакции Демона не гарантирует еще нам, что в этой редакции одинаково арторитетна каждая буква!

ципиальное значение. Гофман, редактировавший это издание, исходил, как известно, из желания представить читателю литературную физиономию Баратынского александровской эпохи, когда поэт был более популярен, чем в 30-х гг. [1]). Оставим пока в стороне самый этот принцип, основанный на явном непонимании того, что для Баратынского как раз и характерна разобщенность его с читателем и „общественным мнением“, а не популярность. Пусть и в самом деле Баратынский популярный есть Баратынский подлинный. Но неужели же популярность Баратынского окончилась как раз в день смерти Александра Первого? Такое предположение заставило бы рассмеяться вероятно и самого Гофмана. А между тем он редактирует Баратынского так, словно именно это предположение есть его сокровеннейшее убеждение, при чем по совершенно невероятным основаниям он переносит это убеждение и на такие стихи, которые и в первый то раз были написаны уже не в александровскую эпоху. Ведь если действительно падение популярности Баратынского приходится на 30-ые годы, то почему бы редактору, желающему представить популярного Баратынского, не пользоваться собранием стихотворений Баратынского 1827 года, которое было составлено самим поэтом? Для редакторских приемов Гофмана очень характерно, что это издание, в котором Баратынский впервые сделал попытку подвести некоторый итог своей поэтической деятельности, академическим изданием полностью игнорируется как источник для эпохи 1819—1827 гг. Оправдывается ли это тезисом о популярном Баратынском? Конечно же ни в какой мере. Наоборот можно думать, что для современников поэта это его издание и было основным. Любопытно напр., что

---

[1]) См. акад. изд. соч. Баратынского, т. I, стр. XIII и т. II, стр. 280.

Гоголь цитирует широко-распространенное Разуверение как раз в редакции 1827 г.:

Друг попечительный, больнова
В его дремоте не тревожь—,

нигде больше не повторявшейся, так как позднее Баратынский вернулся к первоначальному чтению [1]). На поверку выходит, что придуманная Гофманом теория о популярном Баратынском есть чистая фикция. Гофману просто нужно было оправдать избранный им метод воспроизведения первых редакций „во что бы то ни стало". И действительно, если б он хоть немного задумался над истинным смыслом своего собственного утверждения, то уже тогда мы имели бы издание гораздо более исправное, хотя бы только и для первого периода творчества Баратынского. Не следует забывать, что самые существенные исправления в ранних стихах сделаны Баратынским именно для издания 1827 года; в собрании 1835 года эти исправления гораздо менее значительны и состоят лишь в вариантах к отдельным чтениям, а не в переработке всей вещи. Но механичность приемов Гофмана доходит до того, что он склонен считать редакцией каждое малейшее разночтение [2]). Я приведу характерный пример.—В № 30 Сына Отечества на 1819 год было напечатано первое послание Баратынского к Креницыну: „Товарищ радостей младых, которые для нас безвременно увяли". Сохранилась рукописная копия этого стихотворения, переписанная Кюхельбекером, с поправками и отметками Н. И. Греча, принимавшего стихотворение в журнал. Исправлений этих очень немного и все они в печатную редакцию не вошли. Только одно место, отчеркнутое Гре-

[1]) См. соч. Гоголя под ред. Тихонравова, т. II, стр. 646—647.

[2]) Ср. П. П. Филиппович. Жизнь и творчество Е. А. Баратынского, Киев 1917, стр. 7.

чем в рукописи, в печати появилось в измененном виде Речь идет о стихе 16-ом, в котором Греч подчеркнул слова: „стократ теперь". В печати появилось: „теперь стократ". Зато в печатной редакции есть и такое разночтение, которое ни в какой повидимому связи с поправками Греча не стоит. Стих 31-ый в рукописи читается:

Я встретить радость мнил—нашел одну печаль.

В печати эта строка поправлена так:

Найти я радость мнил—нашел одну печаль.

Характер исправления не внушает никаких сомнений: противопоставление радости и печали подчеркивается здесь повторением глагола. Эта поправка вне всякого сомнения принадлежит самому Баратынскому. Но Гофман печатает все же первоначальное чтение. Если по отношению к стиху 16-му у него еще были какие то основания печатать рукописный вариант (возможное исправление Греча), хотя тоже не весьма солидные, то в стихе 31-ом Гофман делает уже явную и непростительную ошибку. Но еще любопытнее те случаи, когда Гофман решается нарушить свой основной метод и вопреки своему правилу печатает непервоначальные чтения. Так, послание Богдановичу, появившееся до собрания 1827 года (где оно было переработано) в Северных Цветах на 1827 год, Гофман печатает по тексту собрания, а не альманаха, „в виду явной неисправности текста" [1]) альманаха. Между тем из 24 разночтений, представляемых текстом Северных Цветов только два можно считать несомненными искажениями,—стих 78-ой (по счету ак. изд.): „Как нежный Батюшков, Жуковский живописной" (вместо: „Так нежный Батюшков....“), и стих 88-ой: „Между мохнатых пел поверье старых дней" (вместо: по вере). Все остальные разно-

[1]) См. акад. изд. I, 247.

чтенья суть не что иное, как первоначальная редакция стихотворения. Поэтому, исходя из своей теории популярного Баратынского, Гофман должен бы был напечатать и послание Богдановичу в его первоначальном виде, разумеется надлежащим образом выверив его неисправные чтения по методу селекции текста. Такой путь однако для Гофмана оказывается совершенно невозможным, и он предпочитает бросить все свои теории, только бы не прибегать к самостоятельному критическому анализу.

Во всем этом нет еще однако главного недостатка академического издания. Этому изданию многое можно было бы простить, если бы оно не оставило без ответа основной проблемы текста Баратынского. После второго издания своих Стихотворений (1835), Баратынский издал лишь небольшой сборник новых стихов Сумерки (1842),—а старых вещей больше уже не переиздавал. Между тем посмертное издание 1869 года содержит весьма значительное количество разночтений, и даже целых новых редакций, по сравнению с текстом собрания 1835 года и Сумерек. Многие из этих разночтений несомненно основаны на подлинных рукописях, которые в некоторой своей части известны и нынешним исследователям. Этого нельзя однако сказать о всех данных разночтениях: многие из них похожи на прямые искажения и неточности, а относительно некоторых других вопрос не может быть решен без новых матерьялов и специальных исследований. При таких условиях самый естественный долг современного издателя Баратынского заключается в том, чтобы дать посильный ответ относительно этих разночтений, введенных в текст Баратынского его наследниками. Пока этот вопрос не будет подвергнут специальному исследованию, мы не будем иметь такого собрания сочинений Баратынского, на какое можно было бы полагаться без особых опасений. Вот этот то вопрос Гофманом и оставлен

без всякого ответа. Для ответа этого, при его методе работы, у Гофмана не было принудительных побуждений. Печатая в основном тексте первоначальное чтение, Гофман в примечаниях естественно ограничивается лишь подведением вариантов, в том числе и из посмертных изданий, позволяя себе не касаться вопроса об их происхождении. Вследствие этого Гофман не только не решает вопроса об окончательном тексте Баратынского, но иногда бросает незаслуженную тень на несомненно подлинные чтения посмертных изданий. Так, предлагаемые посмертными изданиями разночтения к стихотворению Последний поэт, относительно происхождения которых недоумевает Гофман [1]), основаны на собственных поправках Баратынского на экземпляре Сумерек, выставленном в числе прочих экспонатов на выставке в память 125-летия со дня рождения поэта в Мурановском Музее имени Тютчева [2]). Но такие несомненные случаи далеко не часты. К посмертным изданиям необходимо относиться весьма серьезно, и в ряде случаев ошибочность их чтений бьет в глаза. Таковы напр. варианты к стихотворению Лутковскому (Влюбился я, полковник мой), где несомненно подлинное выра-

[1]) Акад. изд. I, 289.—Так, без этих поправок, напечатал Гофман это стихотворение и в новейшем своем издании Баратынского (Баратынский. Избранные сочинения. Берлин-Москва-Петербург. 1922, из-во Гржебина), в котором он в противовес академическому изданию все печатает наоборот в последних редакциях. В эти последние редакции иногда Гофман вводит и редакции посмертные, однако приемы, с помощью которых он пробует согласовать эти посмертные редакции с тем, что оставил Баратынский в своих сборниках, способны вызвать серьезные недоумения (см. напр. стих. Рассеивает грусть веселый шум пиров, на стр. 38—39). Впрочем издание это, только недавно появившееся на московском книжном рынке, требует еще своего специального изучения.

[2]) См. Е. А. Баратынский. Каталог выставки в ознаменование стодвадцатипятилетия со дня его рождения, Мураново 1925, стр. 63.

жение Баратынского: „тебя внимая“ изменено на „тебе внимая“, где стих.:

Толпа красавиц молодых

заменен стихом:

Толпа красавиц городских,

что превращает рифму в простое повторение слова в конце стиха, где противоположение „но ты“, необходимо вытекающее из смысла в стихе 43-м, заменено через „и ты“ и т. д.[1]). Без отбора вариантов, без сводки наиболее подлинных разночтений из разных источников, не может быть решен и вопрос о тексте Баратынского[2]).

Интересную ошибку, основанную опять таки на этом невнимании к задаче сводки, допустил Л. Майков в своем издании Батюшкова. Печатая Воспоминания 1807 года, которые при жизни Батюшкова были напечатаны пять раз, Майков воспроизводит первую из этих пяти редакций, по Вестнику Европы 1809 года, несмотря на то, что

---

[1]) См. сочинения Баратынского, Казань 1884, стр. 78—79.

[2]) Воспользуюсь здесь кстати случаем, чтобы исправить еще одно ошибочное чтение у Баратынского, ставшее традиционным. В стих. Своенравное прозванье, стих 9-ый во всех изданиях, начиная с изд. 1884 г. (стр. 225), и включая акад. изд. (I, 137) вместе с новейшим берлинским (стр. 128), всюду читается:

Вспыхнув полною любовью,

что, если рассудить толком, не имеет никакого смысла. Между тем это явная опечатка первого казанского издания. Изд. 1869 г., перепечатавшее (стр. 140) это стихотворение прямо с прижизненного изд. 1835 г., точно воспроизвело находящееся там (I, 225) чтение:

Вспыхнув полное любовью,

восстанавливающее подлинную мысль поэта: „своенравное прозванье“, которое дал поэт своей „милой“, вспыхнуло — полное любовью. — Из последующих изданий подлинное чтение воспроизведено только в изд. Павловой 1894 г. (стр. 51), которое, как известно, есть перепечатка изд. 1869 г.

в батюшковских Опытах (1817) пьеса эта, появившаяся здесь в пятый раз, значительно разнится от первоначального вида. Оставим пока без внимания, что Майков печатает эту пьесу в 88 стихов, тогда как в Опытах она дана всего в размере 43 стихов. Допустим, что откинутый Батюшковым конец действительно должен быть восстановлен. Значит ли еще это, что такое восстановление должно вести к механическому воспроизведению первоначального текста, без проверки его через сличение с другими списками и редакциями, без попытки дать текст сводный и выверенный? Так напр. стих 6-ой:

... В усталости почил. Луна на небесах...

во всех остальных четырех прижизненных перепечатках читается:

... Смотрел в туманну даль. Луна на небесах...

и пр. Почему же это исправление не ввести в основной текст Воспоминаний, если даже избрать за основу редакцию Вестника Европы, как то делает Майков, базируясь на толковании (слишком широком, впрочем) одного места из письма Батюшкова к Гнедичу [1]). Однако еще примечательнее напечатанная Майковым редакция стихов 53—54. Основываясь на замечании Батюшкова в другом письме Гнедичу, что редакция Воспоминаний в Собрании Русских Стихотворений (ч. V) искажена, Майков не замечает, что точно то же искажение содержалось уже в Вестнике Европы, к тексту которого он возвращается. По поводу текста Собрания Стихотворений (первая после Вестника Европы перепечатка) Батюшков писал: „Как мои стихи Воспоминание искажено! Иные стихи пропущены и рифмы торчат

---

1) Сочинения К. Н. Батюшкова. Изданы П. Н. Батюшковым. Т. III, стр. 423, и т. I, стр. 329 сл.

одне“ [1]). И действительно, в данной редакции стихотворения есть такие строки:

Ужели я тебя, красавица, забыл [2]),
Тебя, которую я зрел перед собою,
Как утешителя, как ангела д о б р а!
Ты, Геба юная, лилейною рукою.... [3])

и т. п. Очевидно, что замечание Батюшкова может относиться только к третьему из выписанных здесь стихов: „добра“ не имеет рифмы. Но точно также читаются эти стихи и в Вестнике Европы. Там очевидно Батюшков не заметил этого лапсуса, который всего вернее является собственной его ошибкой. Обнаружив же его по перепечатке в Собрании стихотворений, Батюшков эти стихи исправил: в Пантеоне русской поэзии, ч. I, эти стихи читаются уже так:

Как утешителя, как ангела небес,
На ложе горести и слез!
Ты, Геба юная, и т. д.

В Пантеоне стихотворение еще длиннее, чем в Вестнике Европы и насчитывает 101 стих. Допустим опять таки, что у Майкова были действительные основания восстанавливать стихотворение именно по редакции Вестника Европы. Разве и в этом случае не должна быть введена в текст поправка Пантеона в стихах 53—54? Двух ответов на этот вопрос быть не может. Не механическое воспроизведение раз отысканной редакции, а критическая сводка текста различных списков и редакций—вот прямой путь к установлению подлинного в художественном отношении текста. Это конечно не значит, что можно сводить воедино все, что угодно или что

[1]) Ibid, т. III, стр. 164.
[2]) До того следуют стихи с рифмами: наукой—и с ц е л и л—мукой.
[3]) Далее следуют строки с рифмами: любовь—вновь.

нравится: грехом этим сильно страдало прежнее пушкиноведение. Но потому ведь сводку и называют критической, что она основана на сознательном отборе, который возможен только при верном понимании и всестороннем истолковании каждого отдельного разночтения в его конкретном значении и смысле.

Чтобы не загромождать свое изложение, я здесь закончу иллюстрации в области селекции текста. Можно было бы привести не мало интересных случаев из Гоголя и показать, что тихонравовское издание, редактированное именно по принципу отбора матерьяла и сводного текста, подверглось со стороны Коробки критике в ряде случаев несостоятельной, основанной на неразличении критериев грамматического и поэтического и т. п. Но основная мысль предложенных до сих пор иллюстраций кажется мне и без того ясной: она исходит из специфических особенностей филологического метода, который базируется на законах нашего понимания и предполагаемого последним критического акта. Чтобы исчерпать свою тему до конца, мне следует остановиться на еще одном важном вопросе, привлекшем особое внимание в последние годы, и имеющем весьма существенное значение для критики текста. Это вопрос о композиции собрания художественных текстов и тех задачах, которые возникают по отношению к ней перед ученым критиком.

VII. КРИТИКА КОМПОЗИЦИИ

Напомню еще раз, что вопросы эдиционные, технически-издательские, лежат за границами той проблемы, которой посвящены эти страницы. Установление подлинного текста предполагает единую методологию, совершенно независимо от того, в каком типе издания или в какой его типографской форме этот подлинный текст будет выражен. Иными словами, нельзя себе представить, чтобы разные типы изданий—академический, школьный, массовый, читательский и т. п.—давали разные тексты одного и того же писателя: есть только один подлинный текст, и какие бы мы цели ни преследовали по отношению к литературному наследству того или иного писателя, все эти цели должны очевидно осуществляться на одном и том же текстовом матерьяле, если только речь идет о тексте действительно подлинном. Особо будет сказано ниже о типе собрания „избранных сочинений", который предполагает проблему уже не технически-издательскую, а действительно критическую. Но пока мы должны условиться, что обе эти проблемы суть проблемы разные. Все это остается справедливым и тогда, когда мы ставим перед собою вопрос о критике композиции художественных текстов. „Собрание сочинений" не есть абстрактная сумма слагаемых, а нечто цельное и конкретное. Как и отдельные тексты, собрание сочинений есть также особая структура и особый знак какого-то особого содержания. Когда мы читаем Фауста, нам важно и существенно знать, что автор этого произведе-

ния есть одновременно автор Вильгельма Мейстера. „Собрание сочинений“, другими словами, образует особого рода контекст, в отвлечении от которого отдельная часть его не может быть верно истолкована. Поскольку это действительно так, форма этого контекста, композиционные начала этой особой структуры, снова должны найти свое единое выражение, независимо от того, предназначаем ли мы собрание сочинений для ученого филолога или для рядового читателя. Потому что если мы допустим хоть на минуту, что филолог и рядовой читатель будут усваивать сочинения одного и того же автора в разной их композиционной форме,—то мы тотчас же должны будем признать, что кто-то из них будет знать эти сочинения в их неподлинном виде. Перед критикой текста возникает в связи с этим новая задача, которая состоит в том, чтобы помимо установления подлинности отдельных частей и отрезков этого широкого и общего контекста, установить также самый этот контекст в его подлинных формах. Выполнение этой последней задачи естественно предполагает критику и оценку этих форм контекста в их собственном и внутреннем значении, по отношении к поэтическим текстам следовательно—в их художественном значении.

Практически разрешение этой проблемы сводится к ответу на два вопроса: 1) какие отдельные тексты данного писателя входят в собрание его сочинений как особую художественную (не издательскую!) форму и какие остаются за границами собрания; 2) как должны быть расположены эти отдельные тексты внутри собрания. Что касается первого вопроса, то ответ на него может быть получен уже из сказанного в предыдущей главе. В собрание сочинений, если мы только имеем ввиду не механическое соединение текстов, а особую их композиционную форму, могут входить лишь такие тексты, которые соста-

вляют какую-либо конкретную единицу в этой цельной структуре. Следовательно все, что автором не дано как член этого художественного целого, не находит себе места в собрании сочинений, так как в противном случае это собрание будет лишено его художественной подлинности. С точки зрения критики задача теперь заключается в том, чтобы выяснить, действительно ли художественные основания, а не какие-либо иные, для поэзии посторонние, определяют собою тот состав собрания сочинений, который дан самим автором. И здесь таким образом речь идет не о „воле автора", как механическом принципе, а о художественной критике, направленной на цельный контекст литературного наследства изучаемого писателя. Отсюда уже само собою вытекает требование конкретной интерпретации каждого отдельного факта, во избежание смешения различных критериев, какое представляет собою во многих случаях простое следование эмпирически засвидетельствованному авторскому указанию. Так напр. совершенно несомненно, что лицейские стихи Пушкина, не включенные им в состав своего собрания стихотворений, по крайней мере—большинство их, не могут и ныне воспроизводиться в составе такого собрания как художественного целого, а должны даваться в особых приложениях. Основания, какими руководился здесь Пушкин, совершенно прозрачны: достаточно вспомнить незаконченные переделки и надписи „не надо" на лицейских рукописях [1]). Это однако еще не значит, что в критике ком-

[1]) Еще Катков в своей известной статье о Пушкине (Русский Вестник 1856, январь-март) писал: „Мы всегда с неприятным чувством перелистываем, в полном собрании сочинений Пушкина, большую часть его лицейских стихотворений... Нам кажется, что детские опыты музы Пушкина не заслуживали бы места на ряду с произведениями, составляющими его славу и богатство русской литературы... Только по истине достойное должно, по нашему мнению, войти

позиции пушкинских текстов мы и вообще должны исходить из слепого подражания составленным самим поэтом сборникам. Попытку такого воспроизведения пушкинских текстов „приблизительно в том составе, в каком поэт мыслил свое собрание в 30-ых годах“, дает упоминавшееся уже неоднократно однотомное издание Томашевского и Халабаева (основная идея издания защищалась в печати первым из названных лиц), знаменующее собою несомненный поворот в сторону от рутины и уже по одному этому заслуживающее всяческого внимания [1]). Продуманность и особая тщательность этого издания не спасла его все же от некоторых существенных ошибок, проистекающих как раз из этой недостаточно критической приверженности к прижизненным пушкинским сборникам. Опыт этого издания—не первый в таком роде. Та же идея воспроизведения сочинений Пушкина в том виде, как он сам их публиковал, руководила и редакторами трехтомного юбилейного издания, предисловие к которому подписано П. Канчаловским [2]). Но между обоими этими изданиями, помимо несоизмеримо большей тщательности первого, есть и существенная разница. Упоминаемое трехтомное издание обратилось к прижизненным сборникам самого Пушкина не из научных побуждений, а просто потому, что хотело избежать издательского шаблона

в собрание, хотя бы и полное, сочинений писателя; все же прочее могло бы найти себе место или в материалах его биографии (вот правильное следование „историческому принципу“ Венгерова-Брюсова!— Г. В.) или в особом приложении“.—См. Зелинский, ор. с., VII[2], стр. 153.

[1]) А. Пушкин. Сочинения. Гос. Изд. Ленинград 1924. См. стр. XV.—Второе издание этого собрания (1925) является простой перепечаткой первого с некоторыми незначительными добавлениями.

[2]) Сочинения А. С. Пушкина. С приложением биографии Пушкина, написанной И. И. Ивановым. I—III. М. 1899.

и дать собрание более „изящное“ [1]). Иное дело издание 1924 г., построенное на сознательном отборе и подчиненное особой системе, основания которой изложены самим редактором в первой части особой книги, посвященной основным вопросам пушкиноведения [2]). Система эта заключается в следующем: в основной отдел стихотворений этого издания входят исключительно те вещи, которые помещены были в четырех частях „Стихотворений Александра Пушкина“ 1829—1835 гг. Остальные лирические произведения Пушкина разбиваются на категории, каждая из которых воспроизводится в качестве особой рубрики, вслед за этой основной. Эти категории следующие: политические стихи, стихи, печатавшиеся в журналах, но в собрание не включенные, стихи, дошедшие только в автографах и, наконец, посмертные стихи, в автографах неизвестные.

В целесообразности этой классификации можно сомневаться. Основана ли она действительно на художественных критериях? Что касается прежде всего политических стихотворений Пушкина, в число которых отнесены ода Вольность, Кинжал, Недвижный страж дремал и оба послания к цензору,—то они не обладают теми специфическими качествами, которые заставляли бы их отсекать от остальной массы пушкинской лирики. Это не политическая муза Тютчева и своей особой судьбой отдел этот обязан исключительно цензурным и политическим условиям тогдашней Руси. Подобные критерии возможны были бы, правда по отношению к разного рода экспромтам, шуткам и эпиграммам политического содержания. Но только что упомянутые стихотворения лишены той злободневной и исключительной тенденции, которая заставляла бы видеть в них особый отдел пушкинского творчества. Не менее искусственно на мой взгляд и раз-

[1]) См. предисловие в первом томе.

[2]) Б. Томашевский. Пушкин. Л. 1925. См. стр. 5—35.

деление на два отдела посмертных стихов, в зависимости от наличности автографа. Если какое-либо произведение вообще воспроизводится в собрании, значит редактор убежден в его подлинности: в противном случае его вообще печатать нельзя. Основания же художественного характера для подобного выделения не могут быть отысканы. Нельзя далее признать обоснованным и общее отделение посмертных стихотворений от печатавшихся при жизни. Следует помнить, что как раз для Пушкина нет ничего характерного или показательного в том, что некоторые стихи его им не печатались. Почти всегда это выделение основано на причинах случайных или чистобиографического характера. Я указывал уже в другой связи на любовный цикл 1830 года: трудно придумать основания художественного характера, которые оправдали бы отнесение этого цикла за границы основной массы пушкинских вещей. Но нельзя признать справедливым и основное деление, предлагаемое Томашевским, который исходным пунктом своего построения избирает прижизненные четыре части стихотворений. Можно ли с уверенностью утверждать, что композиция этих сборников есть композиция художественно-подлинная? Хотя Пушкин и готовился к своим сборникам, подготовляя их иногда даже за несколько лет, он тем не менее до очевидности не работал над ними, как над особой художественной формой. Составлявшиеся им списки стихотворений для первых трех частей производят впечатление главным образом записи припоминаемого, а не действительного художнического отбора. Томашевский и сам указывает, что при составлении списка к сборнику 1832 г. Пушкин „некоторых печатных произведений или не имел под руками или не помнил, где они появились“ [1]. Если не иметь в виду

[1]) Томашевский, op. c., стр. 117.

разного рода мелочей, эпиграмм, случайных поэтических обмолвок, которые действительно не предназначались поэтом к широкому распространению и служили лишь мимолетной злобе дня, то по отношению к главной массе произведений Пушкина просто неоткуда взять критериев для выделения среди них в прямом смысле отвергнутых художественно вещей. Это признает и Томашевский [1]). Иными словами, четыре части стихотворений, напечатанные самим Пушкиным (в особенности это приходится сказать по отношению к совершенно бессистемной и хаотической четвертой части), ни в какой мере не отражают действительного лирического наследства Пушкина и лишены той внутренне-закономерной композиции, которая заставляла бы считаться с ними, как с законченной и цельной формой. Это только какие-то разрозненные намеки и неосуществленные замыслы. Пушкин вообще был литератором-профессионалом в такой степени, как ни один из современных ему поэтов. Все что он писал, все это уже потенциально, за исключением некоторых частных случаев конечно, предназначалось для печати. Самый осторожный путь для воспроизведения его сочинений на мой взгляд заключается поэтому в том, чтобы помещать в основной отдел его лирики все законченные и цельные стихотворения, независимо от того, дошли ли они до нас только после смерти поэта и не оставались ли они забытыми им при составлении сборников. Только в тех случаях, где у нас есть прямые свидетельства, что стихотворение забраковано по художественным соображениям, как напр. по отношению к большинству лицейских стихотворений, мы можем руководиться указаниями прижизненного собрания в четырех частях.

Но еще более характерные и интересные с методоло-

---

[1]) См. однотомн. изд., стр. 484.

гической точки зрения ошибки допускает Томашевский внутри устанавливаемых им рубрик. Самая характерная из этих ошибок состоит в том, что в отдел напечатанных при жизни, но не вошедших в четыре части собрания стихотворений Томашевский принимает только стихи, написанные после 1825 года, считая более ранние отвергнутыми по „несомненно художественным соображениям" [1]). В справедливости этого последнего утверждения можно сильно сомневаться. Во всяком случае уже наперед ясно, что здесь не может быть такой твердой и механической хронологической мерки, и что необходим конкретный анализ каждого частного случая. А такой конкретный анализ может показать, что некоторые мелочи и эпиграммы—сохраняемые в этом отделе Томашевским—,хотя они и более поздно написаны, с большей вероятностью можно считать устраненными по художественным мотивам, нежели ряд лирических пьес, вполне законченных и цельных. Таково напр. стихотворение А к в и л о н, которое было написано Пушкиным в 1823 г., и только за несколько недель до смерти поэта появилось в печати, попав в руки издателя всего вероятнее каким-либо окольным путем [2]). Можно думать, что такие же случайные причины помешали в срок появиться в печати и иным пушкинским вещам. В некоторых случаях мы имеем прямые на это указания. Так напр. стихотворение Д а в н о о н е й в о с п о м и н а н ь е (кн. Голицыной-Суворовой), не включенное в собрание Томашевским, не появилось в пушкинских собраниях совершенно случайно. В свое время П. Е. Щеголев убедительно разъяснил, что распоряжение Пушкина в письме к брату Льву от 27/III 1825 г.: „Тиснуть еще стихи К. Голиц.-Суворовой; возьми их от

[1]) Ibid. стр. 484.

[2]) См. С и н я в с к и й и Ц я в л о в с к и й, ор. с., стр. 159.

нее“ [1]), — могло относиться только к указанному стихотворению, написанному в 1823 году в Одессе [2]). По каким-то посторонним причинам, как полагает Щеголев — ввиду отъезда Голицыной из Петербурга, Лев Сергеевич не исполнил этого распоряжения, и стихотворение появилось в печати только в 1830 году, опять-таки вероятнее всего попав к издателю не от Пушкина [3]). Самая история этого стихотворения однако такова, что вовсе нет оснований считать его отвергнутым по поэтическим соображениям. Исключение его из собрания сочинений не может быть конечно оправдано и ссылкой на то, что рассматриваемое издание включает только избранные стихи Пушкина. Избранные сочинения издаются всегда по какому-либо определенному точному принципу отбора, основанному на критическом выделении различных циклов. Томашевским такой принцип сформулирован ясно и точно, но, как видим, в нем есть дефекты.

Все это не лишает однако работу Томашевского большой ценности, и на указанных недостатках ее я остановился с некоторой подробностью только потому, что она есть действительно новое слово не только в области пушкиноведения, но и вообше в области критики композиции художественных текстов. Самая попытка его остается чрезвычайно интересной и если бы она имела своим объектом не пушкинский текст, а текст какого-либо иного писателя, более отчетливо ставившего перед собою композиционные задачи, то она привела бы несомненно и к более продуктивным результатам. Так напр. несомненным композиционным и внутренним единством отличается собрание стихотворений Дельвига 1829 года, составленное очень обду-

[1]) Переписка Пушкина (акад. изд.), т. I, стр. 199—200.

[2]) П. Щеголев. Пушкин. Очерки, 2-ое изд., стр. 78—79.

[3]) Ibid., стр. 79 и Синявский и Цявловский, ор. с., стр. 82.

манно и художественно-рассчетливо. Несомненное единство представляет собою и единственный прижизненный сборник стихотворений Лермонтова 1840 года: указания подобных изданий в композиционной критике игнорировать уже невозможно. Совершенно несомненно также, что не случайными причинами обусловлены в большинстве случаев пропуски в сборниках Баратынского, который столь же тщательно отделывал свои произведения, сколь обдуманно отбирал их для собрания. Не приходится напр., сомневаться, что Баратынский пропустил в издании 1827 г. свое Признание, которым так восторгался Пушкин [1]). только потому, что не был им доволен: издание 1835 года дает это стихотворение уже переработанным с начала до конца. Уже совершенным варварством было бы разрушение внутреннего единства Сумерек, маленькой брошюры в 26 стихотворений, резко и отчетливо рисующей поэтическую физиономию Баратынского в такой мере, как никакое другое собрание, сколь бы полным оно не было. Особенности же пушкинских сборников объясняются прежде всего чисто-биографическими обстоятельствами, не позволявшими поэту внимательнее относиться к своим изданиям, а кроме того и самой эволюцией Пушкина как поэта. Несколько слов об этой эволюции и ее отражении на композиции пушкинских сборников приведут нас и к ответу на второй из вышепоставленных вопросов: как должны быть расположены отдельные тексты, отобранные для собрания, внутри собрания.

Единственное собрание стихотворений Пушкина, к которому он отнесся как к действительно особого рода композиционной форме, есть первое его собрание 1826 г., где стихи расположены по жанрам классического образца:

---

[1]) Переписка Пушкина I, стр. 96.

„элегии“, „послания“, „подражания древним“ и „разные стихотворения“. Томашевский очень тонко подметил, что следующее издание 1829 года явилось отражением „решительного отхода Пушкина от традиционного классицизма“ Он однако неправ, когда думает, что хронологический распорядок стихотворений, заменивший в изд. 1829 года прежний жанровый, имеет свое особое содержание и „подчеркивает лирическую эволюцию поэта“ [1]). На мой взгляд этот хронологический распорядок, возобладавший в позднейших изданиях Пушкина и остающийся и сейчас основным принципом пушкинских изданий, отражает только то, что Пушкин не пришел к осознанию и выработке новых типических композиционных форм, взамен отвергнутых классических жанров. Для Пушкина это и естественно, ибо он был главою и зачинателем этого отхода от классической поэтики [2]). Стоит сравнить его в этом отношении опять таки с его ближайшими соратниками—Дельвигом и Баратынским. Дельвиг еще не до конца освободился от прежних норм, Баратынский уже создает какие-то новые принципы отбора. Для упоминавшегося собрания стихотворений Дельвига 1829 г. в высшей степени характерно, что оглавление в нем объединяет в традиционные циклы: „Идиллии“, „Песни и романсы“ и т. п. стихотворения, которые внутри самого сборника собраны по совершенно иным основаниям (кроме сонетов, которые все даны подряд). Между тем Баратынский открывает свое собрание 1835 года Финляндией (как и собрание 1827 г.), которая связана с воспоминанием о расцветающей его славе, а заканчивает грустным и резиньятивным:

---

[1]) Op. c., стр. 2.

[2]) Совсем особый путь в сторону от классицизма делает Жуковский с его „Балладами и Повестями“ напр., но рассмотрение этого вопроса увело бы меня слишком далеко.

Но все проходит; остываю
Я и к гармонии стихов,
И как дубров не окликаю,
Так не ищу созвучных слов. . .

И вслед затем Баратынский выпускает Сумерки — с тематическим заглавием! — откуда через Вечерние Огни Фета, Озими Полонского и иные подобные явления — прямая дорога к символистским сборникам, заглавный канон которых только в наши дни, вместе с падением лирической культуры, снова сменяется иными попытками. Подробная интерпретация этой эволюции лирического цикла могла бы на мой взгляд убедительно показать исключительно нейтральный характер пушкинского хронологического принципа.

Да такова по-моему и вообще природа хронологического распорядка с точки зрения критики композиции. Стоит обратить внимание хотя бы на то, что последовательное и прямолинейное осуществление хронологического принципа все равно оказывается делом невозможным. В наши дни хронологический принцип, напр. в венгеровском или академическом изданиях Пушкина, доведен почти до абсурда, но все же и там он наталкивается на какие-то естественные преграды. Акад. издание проводит хронологический принцип с такой настойчивостью, что разрушает даже закономерные и внутренне-необходимые крупные пушкинские циклы: лирика, поэмы и т. п. [1]). Под

[1]) См. составленный Пушкиным в 1831—1833 гг. план полного собрания сочинений в статье П. Морозова: Заметки о Пушкине. — Пушкин и его современники, в. XVI, стр. 123. — Как раз этот вопрос Пушкиным решен уже несомненно в соответствии с художественными принципами: первые два тома в этом плане заняты поэмами и Евг. Онегиным, а лирика, с которой мы теперь начинаем печатать Пушкина, отнесена к концу третьего тома, после драм, под заголовком: „Мелкие стихотворения“. Это всецело гармонирует с поэтикой пушкинской эпохи, для которой сам Пушкин был прежде всего поэтом круп-

одной и той же рубрикой акад. изд. собирает мелкие эпиграммы и поэмы, законченные элегии и исчерканные черновики и т. п. И тем не менее даже этот ригоризм не позволил акад. изданию смешать стихи с прозой, драмы— с письмами и т. д. Есть следовательно какие-то критерии, хотя бы и самого общего и широкого масштаба, которые не позволяют пользоваться хронологическим принципом как своего рода критическим методом. Поскольку мы предположили бы, что хронологический принцип есть действительно принцип критики, то легко было бы доказать, что сочинения того же Пушкина должны издаваться в форме своего рода хронологической канвы, где под каждой датой пришлось бы печатать только те строки, которые именно в этот день написаны поэтом. Тогда Евгений Онегин напр. все время перемежался бы у нас различными другими вещами, отрывками, письмами и т. п. Еще соблазнительнее показался бы тогда гетевский Фауст напр. Этим путем можно было бы получить исключительно интересный биографический матерьял, но разумеется это не было бы уже собрание сочинений, а только „Труды и Дни". В свое время на недопустимость механизации хронологического критерия указывал уже Анненков, в своем умном и талантливом ответе на нападки Ефремова, высказанные тем в его издании Пушкина 1880 г. „Хронологическая последовательность" — писал Анненков — „также имеет свои границы.

ных жанров. Эта традиция была настолько устойчива, что еще Достоевский, в 1845 г., защищая право автора пересматривать свои вещи, мог написать: „Пушкин делал такие переправки даже (!) с мелкими стихотворениями". См. Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского, Спб. 1883, стр. 34 (вторая пагинация). — Б. В. Томашевский в личном разговоре сообщил мне, что считает „невольной уступкой традиции" то обстоятельство, что в однотомном изд. 1924 г. лирика осталась на первом месте.

Редактор должен был подумать о последствиях и неудобствах, какие встретятся при ее абсолютном приложении к делу. Для этого следовало бы решиться на помещение рядом с стихотворными произведениями Пушкина и произведений его в прозе, перерезать лирические пьесы рассказами, повестями, трактатами, написанными в один год с ними, а потом начинать снова, под следующими годами, тот же пестрый полонез из всех произведений“ [1]).

Это опять-таки не значит еще, что хронологический порядок вообще не может служить выражением особого рода художественной композиции. Мы знаем ряд несомненных случаев, в которых именно хронологическое размещение придает внутреннее единство и стройность собранию художественных текстов. Лучший пример — собрание Лермонтова 1840 года, в котором художественный смысл хронологического порядка подчеркнут уже тем, что под каждым стихотворением поставлена соответствующая дата [2]). Из более поздних эпох можно привести в пример пятитомное авторизованное собрание Полонского [3]), или сборник Плещеева, который, уже по мысли самого автора, отражает его внутреннюю историю как поэта [4]). Вот порядок этого сборника: стихотворения

[1]) П. В. Анненков и его друзья. Спб. 1892, стр. 434—435.

[2]) Вопроса о датировке вообще я здесь, по понятным причинам, не касаюсь: в общем случае вопрос этот составляет предмет исторической, а не художественной критики, и с точки зрения художественной композиции совершенно безразлично, когда то или иное стихотворение написано, раз собранию стихотворений придана своя композиционная форма.

[3]) Полное собрание стихотворений Я. П. Полонского в пяти томах, Спб. 1896.

[4]) Стихотворения А. Н. Плещеева, Спб. 1887. Это собрание с немногими дополнениями в особом отделе повторено сыном поэта в 1894 г.

юношеского периода, стихотворения, изданные в 1858 г., стихотворения шестидесятых годов, стихотворения позднего периода, стихотворения для детского возраста, стихотворения на мотивы иностранных поэтов и далее—переводы. Мы видим таким образом, что основной хронологический порядок сочетается здесь с некотороми тематическими делениями, что еще более подчеркивает художественный смысл основного принципа. Но если это так, если действительно хронологическая система может иметь свои внутренние художественные основания, то тем более следовательно недопустимо обращение к этой системе как к общему и безусловному принципу критических и так называемых „научных“ изданий. Всякое издание должно быть научным, т. е. основанным на научной критике текста,—и копеечная брошюра со стихами Пушкина в принципе отличается от академического издания только тем, что она свободна от критического аппарата, который составляет необходимую принадлежность второго, где он и служит научным целям [1]). Под „научными“ изданиями на самом деле мы разумеем следовательно издания для научных целей, для филологов, а не издания с особым „научным“ текстом. Однако явным предрассудком является мнение, будто для научных целей необходим непременно хронологический порядок: он нужен только для исторических и биографических справок, а для изучения поэта как поэта, т.-е. с точки зрения художественного значения его сочинений, нужна подлинно-художественная композиция. Прочие же потребности удовлетворяются приложениями, указателями и

[1]) О критическом аппарате и порядке его воспроизведения в различного типа изданиях см. упоминавшуюся книгу Витковского Textkritik und Editionstechnik, где есть на этот счет много полезных практических указаний (см. начиная со страницы 81).

т. п. [1]) И характерно, что даже те, кто понимают особую и самостоятельную ценность композиции текстов как sui generis художественной формы, делают все же это неверное исключение для академических изданий. Так и Томашевский видит выход иэ этого призрачного конфликта между научным и иными интересами в „дифференциации изданий“ [2]). —Но вот что говорит об этом Андрей Белый в предисловии к последнему однотомному собранию своих избранных стихотворений: „Когда мы читаем поэта в академическом издании, где приведены стихотворения в хронологическом порядке со всеми вариантами, то мы многое получаем в познавательном отношении, и—часто не получаем главного: подступа к ядру. Ибо последовательность отрывков лирической поэмы лирика—не хронологическая; и подобно тому, как лирическое стихотворение зачастую возникает в душе поэта с середины, с конца, так в общем облике целого творчества хронология не играет роли; должно открыть в сумме стихов циклы стихов, их взаимное сплетение, и в этом то открытии Лика творчества и происходит наша встреча с поэтами“ [3]). Здесь дана глубокая и яркая формулировка тех задач, которые стоят перед критикой текста в отношении художественной композиции. Следует однако внимательно учесть те высокой сложности затруднения, которые стоят перед ученым издателем поэтических текстов при решении этих конечных проблем поэтической критики. Нужно действительно чувствовать в себе конгениальность изучаемому поэту, чтобы раскрыть в сумме стихов циклы стихов, не ука-

[1]) Какое неверное представление получает напр. исследователь о поэзии Батюшкова, если он знает его стихи только в хронологическом порядке, вне той композиционной формы (элегии, послания, смесь), какая придана им в Опытах 1817 г.!

[2]) Пушкин, стр 34.

[3]) Андрей Белый. Стихотворения. Берлин 1923, стр. 7.

занные нам прямо автором. Да часто и одних авторских указаний бывает недостаточно. Укажу напр., что сам Белый в упоминаемом издании дал такую систему своим стихотворениям, которая непременно смутит будущих издателей поэта. Так напр. поэма Первое Свидание, написанная Белым в недавние годы, превращена в этом издании в целый ряд отдельных стихотворных отрывков, которые напечатаны в перемежку с другими стихами на протяжении почти всей книги. Самое любопытное заключается при этом в том, что все эти осколки поэмы расщепляют в свою очередь другие цельные произведения. Приведу один только пример. Стихотворение Уж с год таскается за мной, печатавшееся автором ранее под заглавием Мой друг [1], в однотомном издании разрезано ровно пополам, а в средину вклинен отрывок в 16 строк из Первого Свидания. В целом соответствующие страницы принимают такой вид. После пяти первых строф стихотворения, кончающихся стихами:

Новодевичий монастырь
Блистает ясными крестами,

следует дата: „1908 год. Март. Москва“. Затем, со сноской: „Это отрывок из поэмы Первое Свидание“, за следующим порядковым номером, напечатаны строки:

Огромный розовый собор
Подъемлет купол златозор

и пр., и после новой даты: „1921 г. Май. Петроград“, за очередным номером, следуют остальные пять строф Моего друга, с некоторыми вариантами относительно прежнего текста [2]. Основания, которым руководился здесь поэт, могут быть вскрыты из интерпретации внутренней связи всех этих отрывков, рисующих как бы духовную биогра-

---

[1]) Андрей Белый. Урна. М. 1909, стр. 65.
[2]) См. Стихотворения 1923, стр. 305—307.

фии автор на фоне культурных устремлений эпохи, но все же, думается мне, законны будут сомнения будущего редактора, который не решится признать окончательной подлинности за данного рода композицией и если и воспроизведет ее, то м. б. в особом приложении к собранию лирических пьес Белого, основанному на иных композиционных началах.

Риск здесь вообще большой, и отрицать его было бы нечестно. Лучшим уроком может служить в данном отношении трехтомный Фет под редакцией Б. Никольского[1]). Сохранив заглавия некоторых традиционных, восходящих к идее Аполлона Григорьева, отделов лирики Фета, Никольский рискнул дать Фета русскому читателю в обновленном раскрытии циклов, но результаты этой смелой попытки лучше всего показывают, сколь мало оснований к этому было у редактора. О пошлости и безвкусице этого издания удачно писал В. Брюсов в письме к Перцову: „Еще убил Маркс Фета, но уже иным способом (выше речь идет о Лескове) — через благосклонное участие вашего любимца Никольского, обратившего Собр. Соч. Фета в свою собственную статью: рубрики над отделами — это текст статьи Никольского, а стихи Фета — его цитаты“ [2]). Нет, уж в таком случае куда лучше, а главное — безопаснее для поэзии, традиционный и нейтральный хронологический принцип. Нейтральность этого принципа подчеркивает и Витковский[3]), который советует обращаться к нему в тех случаях, когда сам автор не не оставил нам своих стихов в композиционной форме. Разумеется совет этот практически в большом числе случаев вполне применим. Но и он однако не абсолютен, потому что конкретная интерпретация частных проблем,

1) Полное собрание стихотворений А. А. Фета, тт. I—III. Спб. 1901.

2) Русский Современник 1924 г., № 4, стр. 232.

3) Op. c., S. 78.

несмотря на несомненно связанный с нею риск, может все же открыть композиционные начала и в таком литературном наследстве, которое дошло до нас в хаотическом и бесформенном виде. — Лучший пример — тот же Лермонтов, который за год до смерти успел издать единственный сборник, вместивший 28 пьес (в том числе одну поэму) из 400 слишком стихотворений и более 20 поэм, написанных поэтом за его недолгую жизнь. Что же делать с остальной массой произведений Лермонтова, почти целиком оставшейся неизвестной его современникам? Казалось бы, что ничего не возразишь Абрамовичу, который в акад. издании, оставляя всякие „мудрствования“ и „субъективные“ критерии в стороне, помещает все огромное количество пестрого и разнородного матерьяла в одну хронологическую рамку [1]. А между тем литературное наследство Лермонтова и самая его поэтическая биография отмечены такими особенностями, которые позволяют все же наметить общие композиционные принципы для собрания его сочинений с большей долей научной объективности. Для этого нужно только быть действительно критиком и не бояться следовать своему вкусу, поскольку он основан на понимании изучаемого матерьяла. Уже и в старые времена по отношению к Лермонтову устанавливалась традиция, исходившая из принципа, согласно которому юношеские произведения Лермонтова выносились за скобки его основного лирического наследия. Если мы считаем такое выделение обязательным для лицейских стихов Пушкина, с юношеских лет занявшего уже положение литератора, печатавшегося в лучших журналах и служившего предметом удивленного внимания таких людей, как Карамзин, Жуковский и т. п., то тем более непозволительно смешивать воедино юношеские стихи Лермонтова с его

[1] См. предисловие к I т. акад. изд. Лермонтова.

зрелыми — пусть и немногими сравнительно по количеству—вещами. Юношеские стихи Лермонтова—это в подлинном смысле стихи ученические, выписки из других поэтов. Указанной традиции способствовало уже то обстоятельство, что детские произведения Лермонтова публиковались очень медленно, и только через 50 лет после его смерти стали известны с относительно исчерпывающей полнотой. Но как раз эта полнота смутила издателей. Если юбилейное изд. под ред. Болдакова сохраняет еще это различение зрелых и детских произведений Лермонтова, то напр. Висковатый, принимавший сам активное участие в этом восполнении лермонтовского литературного наследства, делает уже крутой поворот и вводит хронологический шаблон [1]). Только в наше время мы снова как будто освобождаемся от этого шаблона. Я имею ввиду с удивительной тщательностью и подлинным поэтическим вкусом выполненное издание, редактированное Александром Блоком, но к сожалению у нас нераспространенное [2]). Это издание хотя и избранное, но основано оно на таких принципах, которые безо всякого труда могут быть применены и к собранию полному. То обстоятельство, что избранные издания предполагают критику, а не механический отбор, этим изданием иллюстрируется особенно наглядно. Построено же оно так. Лирика Лермонтова (о прозе и поэмах я вообще здесь не говорю)

[1]) Полное собр. соч. Лермонтова. Издание Ф. Рихтера, под ред. П. Висковатого. I—VI, М. 1891.

[2]) М. Ю. Лермонтов. Избранные сочинения в одном томе. Редакция А. Блока. Изд. Гржебина. Берлин 1921. Возможности ознакомиться с этим прежде недоступным изданием я обязан любезности И. Н. Розанова, который и указал мне на него.—Издание это появилось на книжном рынке в Москве только к концу 1926 г., при чем обнаружилось, что в пришедших в Москву экземплярах композиционный принцип сильно изменен: неизменным остался только I-й отдел, а остальные 3 соединены вместе.

разбита на четыре отдела: в первом с буквальной точностью воспроизводится сборник 1840 г., составленный самим Лермонтовым; во втором помещены стихи того же периода (1836 — 1841), т.-е. периода подлинной зрелости поэта, в указанное собрание не вошедшие; в третьем отделе приводятся юношеские стихи (1828—1832) и наконец в четвертом—мелочи, экспромты, эпиграммы и т. п. В некоторых деталях можно и не соглашаться с Блоком: так, вряд ли правомерно отнесены к четвертому отделу „мелочей и шуток" — зрелые лирические пьесы, хотя и мадригального характера, напр. Как мальчик кудрявый резва, нарядна как бабочка летом,— (Портрету гр. Воронцовой-Дашковой) и т. п. Но в целом план этот не только бесспорен, но дает также действительное представление о подлинном Лермонтове в такой степени, в какой не дает его никакое даже самое полное и полнейшее издание Лермонтова. Ведь и в самом деле, критерии этого плана вполне объективны. Он основан не на личных пристрастиях, а на понимании того соотношения, какое существует между разными циклами лермонтовской лирики. Может быть точнее было бы издание Блока, если бы оно объединяло оба первые отдела в одном, который представлял бы таким образом зрелого Лермонтова в целом, но во всяком случае и тогда следовало бы сохранить это внутреннее подразделение между сборником 1840 года и остальными стихами, в силу несомненной композиционной стройности, характеризующей, как уже было отмечено, этот сборник [1]).

---

[1]) Последнее издание 1926 г. под редакцией Эйхенбаума и Халабаева также исходит из различения между зрелым Лермонтовым и его ученичеством. Однако в особый отдел оно относит при этом все, напечатанное при жизни Лермонтова. Против этого, по аналогии с предыдущим, можно возразить, что нет оснований отделять зрелое напечатанное от зрелого ненапечатанного, если только не существует

VIII. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На этом я могу закончить свои иллюстрации. Основная цель их заключалась в том, чтобы показать, что критика текста есть действительно критика, в точном и буквальном значении этого термина. Никакие ссылки на „волю автора“, „последние редакции“ и прочие механические твердые критерии и нормы, никакие указания, что факт есть факт, а прочее нас не касается — в филологической работе недопустимы. Не все факты равноценны, и когда мы говорим, что перед нами факт—это только значит, что мы увидели какую-то проблему. Не все факты равноценны и в области поэтического творчества. Проблема выбора по отношению к ним не только таким образом законна, но и неизбежна. Выбирать же приходится не „лучшее“, и не „последнее“, — а только художественно-подлинное. Художественно-подлинный текст, т.-е. то идеальное воплощение авторского задания, какое мы с помощью критического акта пытаемся раскрыть в мертвом документе—это и есть текст правильный. И пусть нас не пугает пресловутый субъективизм, от боязни перед которым один только шаг до самого безвыходного и доподлинного

сомнений в подлинности вещей последней категории. Кроме того, редакторам названного издания можно поставить в упрек и то, что объединив в первом отделе (стр. 1—16) лермонтовский сборник 1840 г. с остальными напечатанными при жизни Лермонтова стихотворениями, они разрушили то самостоятельное единство, которое присуще этому сборнику. Важно все же, что и это издание решает свою композиционную проблему на почве критической.

скептицизма. Идея конкретной филологии как интерпретации и критики выражения—вот оружие против „романтического своеволия и скептического субъективизма“: таково верное заключение Дильтея [1]). И разве не ту же мысль защищал Анненков, когда так характеризовал позицию Ефремова: „Это цветок“, — писал Анненков по поводу ефремовского издания Пушкина 1880 г.—„выросший в школе тех археологов и изыскателей, которые, освободив себя от труда мышления, заменили его трудом простого собирания документов, устраняя как излишество критику и оценку приобретенных фактов по существу. Отвращение, обнаруживаемое искателями подобного рода ко всякому порядку идей и размышлений, непреодолимо. Оно преимущественно возникает из того мелкого резонерствующего скептицизма, который признает право на достоверность только за голым фактом, взятым одиноко, а право на звание точного исторического свидетельства—только за подробным описанием формы явления“ [2]).— Пусть и не в такой резкой форме, но этот вывод Анненкова обладает несомненной актуальностью и для нашего времени.

---

[1]) Op. c., S. 331.

[2]) Анненков и его друзья, стр. 445—446.

СОДЕРЖАНИЕ

ПОПРАВКА

В последнюю минуту, когда книжка была уже сверстана, я обнаружил, что допустил непростительную библиографическую небрежность. В стих. Баратынского *Сестре*, о котором идет речь на стр. 76—78, чтение *Невского Альманаха* оказывается вовсе не совпадает с чтением *Новостей Литературы* и акад. издания, а наоборот именно таково, как оно перепечатано из *Альманаха* в издании 1869 г. и последующих, т.-е.:

Тогда, еще тогда, достойный *твой* ценитель.

Спешу исправить эту невольную ошибку, явившуюся плодом утомленного внимания и требующую, само собою разумеется, соответствующих изменений в моем изложении. Должен, однако, заметить, что самый ход моих мыслей ни в чем существенном этим недосмотром не нарушается, и что выводы мои относительно указанного чтения остаются в силе и теперь. Все дело лишь в том, что авторство в этой конъектуре следует приписать не наследникам-издателям Баратынского, а редакции *Невского Альманаха* или переписчику. Исключительно редки случаи, когда стихи Баратынского печатались в журналах и альманахах *дважды*, особенно такие стихи, которые не попадали даже впоследствии в авторские собрания стихотворений. Повторение же какого-либо стихотворения в журнале или альманахе почти всегда было следствием искаженного его воспроизведения в его *первой* печатной редакции. Думаю, что это может быть отнесено и к стих. *Сестре*: оно появилось в апрельском выпуске *Новостей Литературы* за 1825 г., с измененным— по-моему, восстановленным в его подлинности — чтением указанной строки, всего через 4 месяца после того, как было напечатано в *Невском Альманахе* на 1825 г. (цензурное разрешение — 4 декабря 1824 г.).

Цена ~~1 руб. 25 коп.~~

р



СКЛАД ИЗДАНИЯ:

Издательство „РАБОТНИК ПРОСВЕЩЕНИЯ"

Москва, Воздвиженка, 10.